山梨県立美術館

研究紀要

第32号

研究ノート ジャン=フランソワ・ミレー《角笛を吹く牛飼い》について 小坂井 玲 ジャン=フランソワ・ミレー《角笛を吹く牛飼い》調査修復報告書 田口かおり 展覧会報告 コレクション企画展「山梨県立美術館物語 40 年間のストーリー&ヒストリー」 下東 佳那

特別展「銅版画の詩人 追悼 深沢幸雄展 | 記念座談会

山梨県立美術館開館 40 周年記念「文化の種まきプロジェクト」歴代館長トークショー

研究ノート 米倉壽仁による論説文「未踏の弁」解題

森川もなみ

山梨県立美術館

目次/CONTENTS

1.	研究ノート ジャン=フランソワ・ミレー《角笛を吹く牛飼い》について	
	小坂井 玲	1
2.	ジャン=フランソワ・ミレー《角笛を吹く牛飼い》調査修復報告書 田口かおり(東海大学創造科学技術研究機構・森絵画保存修復工房)・	7
3.	展覧会報告 コレクション企画展「山梨県立美術館物語 40 年間のストーリー&ヒストリー」 下東 佳那・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	12
4.	特別展「銅版画の詩人 追悼 深沢幸雄展」記念座談会	18
5.	山梨県立美術館開館 40 周年記念「文化の種まきプロジェクト」 歴代館長トークショー	35
6.	研究ノート 米倉壽仁による論説文「未踏の弁」解題 森川もなみ ····································	49
論	文要旨/ Summaries ····································	53

研究ノート ジャン = フランソワ・ミレー《角笛を吹く牛飼い》について

小坂井 玲

2018年(平成30年)、山梨県立美術館は40周年を記念して、2点の作品購入を行った。そのうちの1点であるジャン=フランソワ・ミレー(1814-1875)の油彩画《角笛を吹く牛飼い》(図1)については、調査、修復、額改良を行った。これらについては、本紀要に田口かおり氏(東海大学創造科学技術研究機構・森絵画保存修復工房)による報告書を掲載している。

本作品は、1891年にアメリカの個人に所蔵されて以降、その一族の間で相続され、1世紀以上もの間美術市場に出ることがなかった作品である。展覧会への出品歴も1908年の1件が知られるのみであり、専門家の間においても長らく存在が知られてこなかったとされる。また、制作年についても明確ではなく、ミレーの画業や、関連作品の中に位置付けて、詳細な検討をすることが困難な状況である。

本稿では、この作品に関する今後の調査・研究の出発点を形成することを目的とし、現段階までに判明している情報を整理し、考察を加える。特に、本作品を所蔵した最初の人物であるボストンの法律家フランシス・バートレットについて、そして本作品の展覧会歴として挙げられる「フランスの 1830 年派」展について補足を行う。また、ミレーの親友であったテオドール・ルソー(1812-1867)の作品《ジュラの牛下り》と本作の類似性を指摘し、ミレーが参照した可能性について検討したい。

オークションカタログに伝えられる基礎情報(註1)

本作品は、当館収蔵以前となる 2017 年 11 月 21 日にサザビーズ(ニューヨーク)に出品された。そのカタログに伝えられる基礎情報を以下に示す。

来歷

Probably, Pierre Millet, Boston (the artist's brother, sold on behalf of the artist's widow)

Francis Bartlett, Boston (by 1891)

Herbert M sears, son-in-law of above, by descent (1928)

Mrs. Phyllis Tuckerman, Jr., neé Sears, by descent (by circa 1942)

Thence by descent through the family to the present owner

展覧会歴

Boston, Copley Society, The French School of 1830, 1908, no. 44 (as Return from the Pasture)

文献歷

Alfred Trumble, ed., "Notes and Novelties", The Art Collector: Journal Devoted to the Arts and Crafts, New York, December 15, 1891, vol. III, no. 4, p. 58

来歴について

本作品の来歴の内、確実性が高い最初の情報は、1891年の時点でボストンの法律家フランシス・バートレットが所有していたことである。これは、文献歴に挙げられた「アート・コレクター」誌の1891年の記事が根拠となる。同記事は、当時のボストン美術館の展示を紹介する内容であり、その中で、"Calling the Cattle Home"と題された作品が、バートレットの所蔵作品として紹介されている。(註 2)フランシス・バートレット(1836-1913)は、ハーヴァード大学出身の法律家で、同じく法律家の父親から財産を引き継ぎ、ボストンを拠点に活動した人物である。(註 3)1913年に亡くなるまで23年間にわたりボストン美術館の理事を務めており、同館に対して財政面の援助を行った他、本作品を含め、自身が所蔵する作品を寄託・展示するなど、運営に貢献している。(註 4)

バートレット以降は、近年市場に出されるまで、彼の一族が本作品を相続してきた。一方で、バートレット以前の来歴については不明瞭であり、本作品の入手経路や、その時期については定かではない。オークションのカタログ・ノートでは、本作品はミレーの死後にアトリエに残されたものと推測しており、その根拠として、本作品に施された記名に言及している。本作品の記名は、ミレーの直筆ではなく、金属製のスタンプによって施されている。(図 2)このスタンプは、ミレー没後となる 1875 年に、遺族がアトリエに残された作品を売却するにあたって使用したスタンプと一致するとしている。しかし、本作品は、この売り立てに出品されたものではない。(註 5)この事実から、通例では悪用を防ぐため、売り立て後に破棄されるべきスタンプを遺族が手元に残し、売り立てに出品しなかった本作品に使用したのではないかと推測している。

また、遺族の元からバートレットの手に作品が渡るに際しては、ミレーの弟ピエール・ミレーが仲介したのではないかと推測されている。1893年にピエールは、遺族の元に残されたミレーの自画像(1840-41年頃、油彩・カンヴァス、ボストン美術館蔵)がボストンのコレクターたちに売却されるにあたり、その仲介をしたことが知られている。フランシス・バートレットはこのコレクターたちと近しい関係にあったことから、《角笛を吹く牛飼い》の売買についても、ピエールが関与した可能性を示唆している。

これらの推測の内、本作品がミレーの死後アトリエに残された作品であり、遺族の管理下にあったことについては、蓋然性が高いと筆者は考える。根拠となるアトリエ・スタンプに関しては、ロバート・ハーバートがミレー作品の真贋に関して考察した 1973 年の論考の補遺に詳しく紹介されている。(註 6)これに照らした際、本作品に施された記名は、ハーバートが「1875 A」と分類する記名(図 3)と一致していることが確認される。Jの左右と、Fの右の点との位置関係、そして Mの形状の一致は、図版からも明らかであろう。一方、Fの底部の形状がやや異なるように見えるが、記名を仔細に観察すると、「1875 A」のFに見られるハネの痕跡が認められる。1875 年の売り立てで使用されたものと同じスタンプを、遺族以外の人物が管理し、それを用いて本作品に記名を施した可能性は、限りなく低いと考えられる。

一方で、本作品がピエールの手を介してバートレットの手に渡ったという推論については、根拠が乏しく別の可能性も検討されるように思われる。先に挙げた 1891 年のアート・コレクター誌の記事は、バートレットについて、ヨーロッパ滞在時に入手した多くの同時代絵画をボストン美術館に預けている旨を紹介している。(註7) コレクターとしての彼の活動の詳細は現状定かではないが、ヨーロッパ、アメリカの画商の介在など、作品入手の経路については、幅広い可能性が検討されるように思われる。

展覧会歴について

バートレットは、期間は定かではないが、先に述べた通り 1891 年の時点で本作品をボストン美術館に貸与していた他、美術団体コープリー・ソサイエティが 1908 年に主催した展覧会「フランスの 1830 年派」展に本作品を出品している。ここでは、この展覧会がどのようなものであったか、詳しく見ていきたい。

展覧会の主催者コープリー・ソサイエティは、芸術家や支援者を会員とし、会員間の交流、作品発表の機会の創出等による芸術家のキャリア支援、そして社会における美術への理解の促進を主な目的として活動した団体である。(註8) 20 世紀初頭にはヨーロッパの美術を紹介する展覧会を活発に開催しており、会員の作品の展示のみならず、多様な美術動向の紹介も行っていた。(註9)

「フランスの 1830 年派」展は、ボストンを中心とするアメリカの個人蔵の作品を中心に全 154 点が展示された。展覧会カタログの序文では、本展の内容について、19世紀のフランスで反アカデミーの立場をとり、革新的な活動を行った画家たちとして、ロマン主義からバルビゾン派を中心とするレアリスムの画家を紹介すると趣旨説明している。出品される 13 作家中、ミレーの作品数は最も多く、油彩画 13 点、パステル画 10 点、ドローイング 7 点、水彩 1 点、計 31 点が展示された。(註 10)

本展について紹介する当時の記事によると、出品された作品の多くは、個人蔵のため、それまで公衆の目に触れる機会が少なかったとされている。会場はコープリー・ホールとオールストン・ホールの二つが使用され、後者の比較的小さな部屋で、パステルを含む紙作品がまとまって展示された。(註 11) 開幕日の3月10日夜に開催されたプライベート・ビューでは、1000人以上の来場者を集めたとしており、本展

への注目の高さとして伝えている。(註12)

まとまった展覧会評には、個別の作家・作品の紹介の他、作品の展示位置に関する情報が伝えられている。コープリー・ホールのエントランス正面の壁面は、ディアズとミレーの小品計 2 点が展示され、その左右の壁面は、いずれもミレー作品で構成されていたようだ。特に右側の壁には、サルトンストールなる人物が所蔵する "The Sheep Sharer" と題された作品が展示されており、ミレーが晩年に制作した力強い大作として紹介している。(註 13)別の評では、4月1日に閉会を迎える展覧会として紹介する中で、《角笛を吹く牛飼い》が、ディアズ、クールベ、コロー、ドービニーの作品と共に展示されたことを伝えている。(註 14)

以上の通り、ミレーの作品が展覧会の最初にまとまって展示されたこと、また最も作品数が多い作家であったことから、本展においてミレーが重要な作家として位置けられていたことが推測される。アメリカでのミレー人気は、1890年ごろまでに高まり、多くの作品がこの頃までにもたらされたとされる。(註 15) 当館所蔵の《角笛を吹く牛飼い》が出品された本展は、20世紀の初頭にあっても、その人気が存続していたことを示す一例として理解されるだろう。

関連作品について

本作品の関連作品としては、1854-57年のものとされるドローイング(所蔵先不明)、1866年頃のパステル画(図 4、ナショナル・ギャラリー、ワシントン蔵)、1872-74年に制作された未完成の油彩画(図 5、メトロポリタン美術館蔵)、以上計 3 点がカタログ・ノートに報告されている。

このうち、ドローイングについては、1902年の出版物に掲載されていることがカタログ・ノートに伝えられる。しかし、引用元が明示されておらず、現段階では掲載を確認できていない。また、メトロポリタン美術館蔵の関連作の所蔵品解説では、このドローイングの制作年について、根拠は明示されていないものの、1857-58年としている。(註 16)

いずれの作品においても、基本的な構図は同様であり、画面の中央から右上に外れた位置に牛飼いが配置され、角笛を吹いている。後景左には小さく牧羊犬と思しき影が描かれ、そこを起点に牛たちが曲がりくねった列を成し、画面前景に大きく描かれる先頭の牛までその列が続いている。本作品のように、ミレーは羊や牛、鵞鳥といった動物の群れとともに、その番をする人々を描いた作品に度々取り組んでいる。しかしながら、このような主題を扱う際、ミレーが縦の構図で描いた作品は少なく、多くの作品ではカンヴァスを横に使用している。また、岩場を舞台とした作例も確認されず、平原や、水場を描いた作品が多い。さらには、牧人が角笛で牛の群れを呼び寄せる光景を主題とした作品は、本作品と上述した関連作の計4点以外には確認されていない。

これら4点に共通する主題や構図はミレーの創意によるものであったのだろうか。メトロポリタン美術館蔵の関連作の所蔵品解説では、ミレーの生涯の親友であったルソーが、1836年のサロンに提出し、落選となった大作《ジュラの牛下り》(1834-36年、メスダッハ美術館蔵)が着想源となった可能性を示唆している。(註17)この作品は、1834年にルソーが同地に旅行した際に目にした光景を元にパリで制作された。高地で夏を過ごした牛たちを、冬の訪れを前に移動させる、この地方で伝統的に行われる行事を主題としている。

残念ながらこの作品は、状態の劣化により、現在ではその図様を確認することができない。しかしながら、 準備段階で制作された油彩スケッチ(図 6、1834 年、メスダッハ美術館)と、サロン落選作よりも前に制 作されたとされるほぼ同構図の作品(図 7、1834-36 年、ピカルディー美術館蔵)が残されており、これ らについては鑑賞が可能な状況である。(註 18)

メスダッハ美術館蔵の油彩スケッチとピカルディー美術館蔵の完成作には共に、大きな岩が散在する地形の中、高さのある後景から低い前景へ、牛の群れが列を成して下る様子が描かれている。両作品の相違点としては、最前景の牛の右側に配置される牧人の姿が注目される。油彩スケッチでは体全体を後ろに向け、長い杖のような棒を持った人物として描かれている。一方、ピカルディー美術館蔵の完成作では、牧人は体を前に向け、後ろを振り返るような姿をしており、手には短い角笛のようなものを持ち、口元にそ

れをあてているように見える。(註 19) この他、最前景の牛の背後に、臀部をこちらに向けて描かれた牛の色について、ピカルディー美術館蔵の作品では白色であるのに対し、油彩スケッチでは茶系の色が用いられているように観察される。

両作品ともに、描かれる地形や、主要なモティーフである牛の群れの配置の仕方の点で、ミレーの《角笛を吹く牛飼い》との類似性が指摘される。さらに、前景に配置された牛の配色の点で、ピカルディー美術館蔵の完成作の方がよりミレーの作品に近い特徴を有している。また、ピカルディー美術館蔵の完成作の牧人が持っているものが角笛であると断定されれば、その類似性はより高いことが確認される。

ピカルディー美術館蔵の完成作は、1868年にルソーがなくなるまでアトリエに残されていた。ルソーと家族ぐるみの付き合いがあり、度々アトリエにも訪れていたミレーにあっては、この作品を目にする機会があったと考えられる。また、油彩スケッチについては、1867年に展覧会に出品されており、ミレーはこの展覧会を訪れている。(註 20) サロン落選作についても、1882年にハーグのメスダッハコレクションに入るまでの期間に、長らくフランスにあったと考えられ、ミレーが実見した可能性が検討される。

以上のことから、ルソーの《ジュラの牛下り》3点が、ミレーの《角笛を吹く牛飼い》の着想源となった可能性は十分にあり得るのではないだろうか。ピカルディー美術館蔵の完成作に描かれる牧人が角笛を吹いているかどうかについては、現状作品を実見できておらず、高精細の画像も入手できていないため、現在のところ断定することはできない。今後調査を継続し、改めて検討を行いたい。

終わりに

牧人の姿が主要なモティーフとして描かれた《角笛を吹く牛飼い》は、1840年代末頃以降にミレーが取り組んだ、農村の人々の労働に従事する姿をテーマにした作品の範疇に含めることができる。また、人物の姿のみならず、夕暮れ時の大気の微妙な表情を描き出すことが重要な関心事として見受けられることから、1860年代以降本格的に風景画に取り組んだミレーの画業の展開を予感させるような作例である。本稿では詳しく論じられなかった同主題の関連作品との関係性について、そしてミレーの画業における位置付けについては、今後さらに調査を進め、本作品の制作年を詳細に検討した上で考察を試みたい。また、本作品の着想源については、ルソーの《ジュラの牛下り》との関連性を精査するとともに、その他の作品も視野に入れて、調査を継続していきたい。

註

- 1 URL: http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/european-art-n09940/lot.38.html(最終アクセス 2019 年 3 月 1 日)
- 2 Alfred Trumble, ed., "Notes and Novelties", *The Art Collector: Journal Devoted to the Arts and Crafts*, New York, December 15, 1891, vol. III, no. 4, p. 58
- 3 フランシス・バートレットについては、以下の死亡記事に詳しい。
 - "Death Removes Patron of Art", *The Boston Globe*, Boston, Sep 24, 1913, p. 2. "Obituary", *Norwich Bulletin*, Norwich, Sep, 26, 1913, p. 7.
- 4 "Francis Bartlett", Museum of Fine Arts Bulletin, December 1913, Vol. XI, p. 70.
 - 1900年には同館に対して 100,000ドルの寄付をおこない、ギリシャ、ローマ美術作品の購入資金として活用された。 1912年には購入基金として 1,350,000ドルの財産を寄付している。
 - なお、1900年の寄付は、303作品の購入に充てられ、1階エントランス左側の部屋が展示スペースが設けられ、1903年に一般公開された。本収蔵については、下記文献に詳しい。
 - "The Bartlett Collection", Museum of Fine Arts Bulletin, Sep 1903, Vol. I, p. 26.
 - "The Bartlett Collection, Bronze Statues", Museum of Fine Arts Bulletin, Sep 1903, Vol. II, pp. 6-7.
- 5 Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Jean François Millet, peintre, Paris, 1875.
- 6 Lobert L. Herbert, "Les Faux Millet", Revue de l'art, 1973, n° 21, pp. 56-65.
- 7 Alfred Trumble, ed., "Notes and Novelties", *The Art Collector: Journal Devoted to the Arts and Crafts*, New York, December 15, 1891, vol. III, no. 4, p. 58

- 本記事には《角笛を吹く牛飼い》の他、ドービニー3点、コロー2点、ルソー1点、ジョルジュ・ミシェル1点がバートレットの所蔵作品としてボストン美術館に展示されていたことが報告されている。
- 8 The Copley Society of Boston, ed., *The Copley Society of Boston: the first hundred years in review 1879-1979*, Boston, 1982.
- 9 1904年にはジェームズ・マクニール・ホイッスラー、1905年にはクロード・モネの展覧会を開催した他、1913年には、アメリカにおける前衛美術の開花を促したとされる「国際現代美術展」いわゆるアーモリーショーのボストン巡回を主催している。
- 10 The Copley Society of Boston, *The French School of 1830: Loan Collection*, Copley Hall (exh. cat.), March 1908. 本カタログに記載されるミレー以外の出品作家と作品数は次の通り。コロー 30 点、ドービニー 17 点、ルソー 15 点、ディアズ 12 点、トロワイヨン 11 点、ドゥカン 8 点、ドラクロワ 7 点、デュプレ 6 点、クールベ 6 点、ミシェル 5 点、フロマンタン 4 点、ジェリコー 2 点
- 11 "Copley Society Exhibit" The Boston Globe, Boston, Feb 19 1908, p.6.
- 12 "Copley Society Opens Rich Exhibition" The Boston Globe, Boston, March 11 1908, p.8.
- 13 "Great Period of Painting" The Boston Globe, March 12 1908, p.9.
- 14 "Barbizons in Boston" *The Sun*, New York, March 28 1908, p.6.
 記事の中で"The Sheep Sharer"として紹介される作品は、展覧会カタログで 75 番として紹介される作品と一致する。
 本作品は、ギャルリ・ミレー(富山)に収蔵される《羊の毛を刈る女》であることが、同館が有する来歴・展覧会歴
 - なお、本記事にはミレーの作品数は29点と伝えられている。
- 15 スーザン・フレミング「ジャン=フランソワ・ミレーのボストンの後援者たち」『ミレー展 ボストン美術館蔵』(図録)、1984 年、14-22 頁。
- 16 Asher Ethan Miller, Catalogue Entry of "Calling Home the Cows" by Jean-François Millet, 2015. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437095 (最終アクセス 2019 年 3 月 1 日)
- 17 Ibid.
- 18 これらについては、以下の文献に詳しい。

の情報から確認された。

- Greg M. Thomas, Art and ecology in nineteenth-century France: the landscapes of Théodore Rousseau, Pinceton University Press, 2000, pp. 115-122.
- Michel Schulman, Marie Bataillès, *Théodore Rousseau : 1812-1867 : catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Édition de l' Amateur, 1999, pp. 143-144.
- Lemoyne de Forge, Marie-Thérèse, "La Descente des vaches de Théodore Rousseau au Musée d'Amiens." La revue du Louvre et des musées de France 12, no. 2, 1962, pp.85-90.
- 各作品の制作年については Thomas, 2000 に準ずる。
- 19 Michel Schulman, Marie Bataillès, and Virginie Sérafino. Théodore Rousseau, 1812–1867: Catalogue raisonné de l'œuvre graphique, Éditions de l'Amateur, 1997, p.136, No. 163.
 - 上記レゾネには、本作品と同構図のデッサン(No.163)が1834年の作品として掲載されている。この作品には、前景の牧人が右手に持つ角笛のような短い棒を口元に当てている様子がより明瞭に示されている。
 - なお、所蔵先のアシュモレアン博物館では、本作品をルソー以外の手による作品とし、制作年についても 1876-77 年頃としている。
- 20 Lucien Lepoittevin (ed.), Une chronique de l'amitié : correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet, Tome 2, Le Vast, 2005, p.172.



図1: ジャン=フランソワ・ミレー 《角笛を吹く牛飼い》 制作年不詳 油彩・板 38.1×27.9cm 山梨県立美術館



図2:《角笛を吹く牛飼い》に施されるアトリエ・スタンプ



図3:Herbert, 1973に報告されるアトリエ・スタンプ [1875 A]



図4: ジャン=フランソワ・ミレー 《角笛を吹く牛飼い》 1866年頃 パステル、コンテ・紙 55.9×41.3cm ナショナル・ギャラリー、ワシントン



図5: ジャン=フランソワ・ミレー 《角笛を吹く牛飼い》 1872年頃 油彩・カンヴァス 94.6×64.8cm メトロポリタン美術館



図6: ピエール=エティエンヌ・ テオドール・ルソー 《ジュラの牛下り》1834年 油彩・カンヴァス 114.0×59.8cm メスダッハ美術館、ハーグ



図7:《ジュラの牛下り》 1834-36年 油彩・カンヴァス 258.8×166.0cm ピカルディー美術館、 アミアン

ジャン=フランソワ・ミレー《角笛を吹く牛飼い》調査修復報告書

田口かおり(東海大学創造科学技術研究機構・森絵画保存修復工房)

本稿は、2018 年 5 月 16 日~2018 年 8 月 9 日に森絵画保存修復工房が行ったジャン=フランソワ・ミレー《角笛を吹く牛飼い》(図 1、2)の調査、修復、額改良について、報告を行うものである。

【作品の基本情報】

作者:ジャン=フランソワ・ミレー(1814-1875)

主題:角笛を吹く牛飼い

寸法:38.7:38.6:38.6(左:中:右) × 28.1:28.2:28.2(上:中:下) 対角線 47.9(左上-右下) 47.8(右上-左下) (単位:cm)

比較的小型の作品である。ミレーが本作品に近い縮尺の作品を数多 く制作していたのは、1850年代後半とされている。当時を振り返 るアルフレッド・サンスィエの証言からも明らかなように、ミレー が当時、小ぶりな作品を数多く制作していたのは、このサイズの絵 画が最も「売れ筋」であったためであった。生計をたて家族を養う ため、比較的短時間で相当数を仕上げることができる程度の縮尺の 作品を、ミレーは次々と描かなくてはならない状況にあったのであ る。1850年代に画家が作成した板絵作品のうち、本作品に縮尺が 類似しているものは、ほぼ同寸法の《編み物をする人》(1858-60年 39 × 29cm 油彩 / 板 オルセー美術館) をはじめ、《藁をかき集め る農村の娘》(1855-60年 33.3×25.8cm 油彩/板 アマースト大学 付属ミード美術館)、《馬鈴薯を拾う人々》(1853 年頃? 23 × 36cm 油彩/板 デイビス・ミュージアム&カルチュラル・センター)、ま た、本作品よりさらに小さい《母の気遣い》(1855-57年29×20cm 油彩/板 ルーヴル美術館)など、数多い。ただし、縮尺が類似し た上述の作品群が全て本作品と同様にオーク材を支持体とするもの かどうかについては現在のところわかっておらず、各美術館と連携 したさらなる調査が望まれる。

技法:板 / 油彩 **制作年**:不詳

上記の期間に制作されたとされているものの、正確な時期については、未だ決定的な確証が存在せず、推測の域を出ない状況にある。ボストン美術館の学芸員アレクサンドル・マーフィーは、上述の期間に本作品の縮尺、すなわち38.6×28.2cmに近いサイズの作品をミレーが数多く制作していることを根拠に、1850年代後半という制作年を導き出している。(註1)



図1:《角笛を吹く牛飼い》作品全体



図2:《角笛を吹く牛飼い》作品裏面

署名:「JFM」

画面右下に「JFM」と記されている。ミレーの死後、アトリエに保存されていた素描をはじめとする 署名のない作品群には、作品の真正性を保証する意図からこの印が押されていた。通常、印は、市場な どで売却された後、混乱や悪用を避けるために削除された。印が残存していることから、本作品が大き な市場で取引されることなく、あくまでもごく親しい人々の手を介して残されてきたことが推測される。

付属品:額(グレージング、裏板なし)

記載事項(裏書きなど): 有り

- (1)「391」と書かれた紙のラベルが裏面に貼られている。
- (2) 裏面右上に「TF2575P」と書かれている。

【旧修復】

本作品は、当館所蔵前、2018年に修復されている。その折には、変色した古いワニスと旧補彩の除去、 欠損部の補彩、ワニス(樹脂とワックスの混合液)の再塗布を行ったことが報告されている。

【作品の組成と技法】

1. 支持体: 目視観察で観察したところ、硬質性、色味、独特の虎斑(註2)、ストリーク(鉱条)(註3)、

並列するスジ目などから総合的に判断して、オーク材であると推測さ れる。側面から観察できる年輪から、板目で裁断された板であること がわかる。裏面には絵具や接着剤の飛沫痕が付着している。板目は、 材木の丸太の中心からずれた形で平行に板を挽く方法であり、山形や 波のようななだらかなうねりのある木目が特徴となる。柾目と板目に は木目にも上記の様な特徴があるが、保存修復の観点上重要なのは、 両者における「縮み方と反り方の違い」だろう。板目材の場合には木 目が板の平面に対して平行方向に入っており、板の収縮方向が年輪に 対して直角方向になるため、板の収縮率が各部分で異なってくる。こ れによって板に反りが生じる。本作品には、板絵にしばしば見られる 著しい変形は生じていないが、作品上部にわずかな変形が確認できる (図3)。これは、オーク材に伴う、水分量が比較的多い樹皮に近い部 分に変形が生じやすい、という特徴に起因する現象であると推測され る。(註4)



図3: 作品右辺の変形

2. 地塗り層:最下層に淡黄色、その上に灰色を重ねた二層の地塗り が施されている(図4、5)。X線分析顕微鏡による蛍光X線分析の結果、 淡黄色の最下層は Ca (カルシウム) が他の測定箇所よりも多く検出 されたため、おそらく炭酸カルシウムを含有した白亜の地塗りである と推測される。白亜地の上にある灰色の地塗りは鉛白を主成分とした 地塗りである可能性が高い。上層の測定箇所からも一定量の Pb (鉛) が検出されたため、おそらく下層全面に鉛白の地塗りがあると考えら れる。ミレーがなぜ左右の両端を塗らなかったのか、その理由は不明 だが、紙で覆って絵具が付着しないように工夫していた痕跡がみられ ることから、意図的に地塗りを残したことは明らかである。上に挙げ た《藁をかき集める農村の娘》をはじめ、周縁部に余白が残された作 品や、余白があり署名がない故に「未完成」と見なされている作品は 数点存在するものの、本作品のような事例が他に存在するのか否かに ついては、引き続き情報収集が必要になる。類似の作品制作例は、調 査時には、他に見つけることができなかった。なお、作品側面部にも、 垂れ流れた地塗りの絵具が付着している。



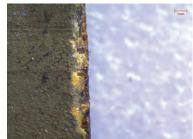


図4: 地塗り層(上) 図5: 地塗り層の塗り重ね (顕微鏡写真)

3. 下描き:目視でも観察できる木炭の筆致の他にも、絵具の下層にいくつかの木炭の描線が赤外線下で 確認できる。表面に露呈している木炭の線は軟らかい筆致で、下層に見える木炭の筆致は比較するとやや 鋭利で硬質な線で描かれている (図 6、7、8)。







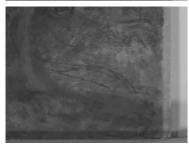
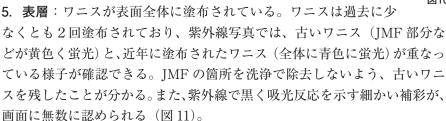


図7: 通常光写真(上) 図8: 赤外線写真(下)

4. 絵具層: X 線透過写真では、本作品はほぼ均等な濃淡で映っており、あまり絵具の筆致に厚みがなく平坦な画面であることがわかる(図 9)。 蛍光 X 線分析では空の部分から Pb(鉛)が検出されており、X 線透過写真でも比較的明るく映っていることから、鉛白が塗られていることが推測される。左上角の周辺部は他の箇所に比べて表面に凹凸があり、ざらざらした質感になっているため、やや暗色に見える。全体的に不透明絵具を用いている。ただし、左上の空の水色などは希釈して薄く塗り重ねられ、透明感がある。蛍光 X 線分析の結果、空に使用されている赤は Hg(水銀)が検出されたことから硫化水銀を主成分とするバーミリオンであり、牛や道にみられる茶系絵具は Fe(鉄)を含んだ酸化鉄の土性顔料である可能性が考えらえる。制作手順としては、はじめに木炭で大まかなモチーフの

形や構図のあたりを描き、その上に絵具を重ねている様子が筆致から観察できる。人物の右手は構図の変更がされており、一度木炭で描いた手の上に絵具を重ねているが、完全に隠すことをせず、下層の木炭の線がうっすらと見えている(図 10)。このように、木炭による大まかな下書き線をあえて残し、木炭の線に絵具を重ねないように描き進めた部分が随所に見受けられる。





本作は近年に修復されているため、概ね安定している。ただし、裏面に板の僅かな割れがみられる。また、部分的に発生している析出物によって本来の色彩が観察できない状態である。支持体には古い欠けや削れた跡など、損傷部分が確認できる。上から約5cmの部分から上部にかけてわずか

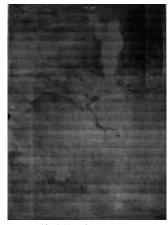


図9: X 線透過写真



図10: 右手構図変更の跡



図11: 紫外線写真

に板が凸型に沿っているが、この現象は、支持体が板目で切り出されていることに由来する自然な経年変化の過程で発生した変形である。裏面を観察すると、下辺の右から13cmの位置に僅かに板が割れている箇所があり、木の層がやや割れて表層にわずかに浮き上がっている。裏面には虫糞が付着し、固化したカビなどが散見される。地塗り層は比較的良好な状態である。絵具層には、画面の縁が擦れて生じた小欠損が複数みられる。また、木の木目に沿った微細な亀裂が表面の全体にみられるものの、亀裂と欠損のほとんどが補彩されて上層にワニスがあるた

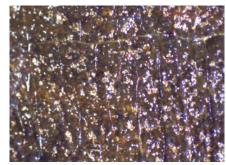


図12: 析出物 (顕微鏡写真)

め、剥離せずに安定している。実体顕微鏡で観察すると、ワニスの下には析出物と思われる結晶が確認できる(図 12)。なお、密集して析出している箇所は、本来の色彩をくすませている。作品周辺部には木屑が付着しており、その上にワニスが塗られ完全に固着している。ワニスは既述のように近年に塗布されたもので、部分的に白濁している箇所がある。作品表層には塵埃が付着して、やや汚れが目立つ状態であった。額は一部の装飾レリーフが石膏地から割れて動く状態にあり、構造上不安定である。過去に補彩されているが、補彩の範囲や色が不適正であり、さらに塗られた金泥が剥がれて黒くなっている。額内の入れ子を固定するために打たれた釘が露呈しており、その釘に擦れてできた小さい傷が認められる。

【修復処置についての考察・方針決定について】

処置方針を決定するにあたり、本作品についてどのような修復が最も望ましいのか、また、将来的に作品を安全に保存し、展示・活用するためには現状の額装を改良する必要があるか否かなどを検討した。調査の過程において、作品の構造と組成、修復歴、保存状態を検証するため、森絵画保存修復工房にて光学撮影や調査を行ない、東海大学ニコンイメージングセンターで X 線撮影を実施した。結果、大きな損傷はないこと、作品の状態が概ね安定していることなどを踏まえ、作品の現在の状態を大きく変えることのない最小限の修復処置に留めることを決定した。

なお、今回の修復では、経年による劣化や酸化から作品を守り、その保護効果が長期間持続することが期待できる低反射アクリルを採用して額を改良した。今回使用したトゥルービューのオプティアム・ミュージアム・アクリルは保存額装用の UV カットアクリルで、紫外線を遮断するアクリル板に原子レベルで固着するマグネトロン・スパッターの表面コーティングを施してある。反射や写り込みを 1.5% まで抑制できるため、肉眼で作品を目にしているかのように作品の質感や色彩を鑑賞することができる点も、オプティアム・ミュージアム・アクリルの特徴である。

【修復処置】

- (1) 析出物の除去 ミネラルスピリットを用いて表面のワニスを落とし、下層にある結晶を除去した。ワニスを落とした部分にダマールワニスを薄く塗布し、周辺部の光沢を均一になるように整えた。
- (2) 表面洗浄 精製水で僅かに湿らせた刷毛を用いて、表面の塵埃等の汚れを除去した(図 13-14)。
- (3) **裏面洗浄** エタノール 50% 水溶液で湿らせた綿棒を用いて裏面全体の汚れを除去した (図 15-16)。
- (4) 板の割れの接着 中性アクリル系接着剤(PVA)を板の割れ目に塗布し接着した。
- (5) 額改良 低反射アクリル(トゥルービュー・オプティアム・ミュージアム・アクリル)を入れ、ドロアシを設置して樹脂合板の裏板を取り付けた。額内の作品に触れる危険があった釘は取り除いた。割れと亀裂の部分にアクリル系接着剤(medium for consolidation)を用いて接着した。エタノールとテレピンで表面の汚れと金泥が施されている後補部(旧補彩)を洗浄した。欠損部をアクリル絵具で補彩した。



図13: 洗浄前: 粉塵



図15: 洗浄前: カビ



図14: 洗浄後: 粉塵



図16: 洗浄後: カビ

【今後の課題】

以上、本調査報告書では、《角笛を吹く牛飼い》について実施した調査の所見と、修復処置内容について記した。ミレーによって制作された板絵を対象にした調査は、Boitelle, René. "J.F. Millet's Agar et Ismael: Technical analysis of an unfinished painting" in *Art Matters*, 2005. をはじめとしてこれまでも各国の美術館を中心に複数回行われている。これらの調査結果や先行研究について、美術館・研究者間などでの情報共有を進めた上で、本作品についてもさらに詳細な調査を実施し総合的な検討や情報交換が可能となれば、より広い視点からの再考察が可能となると思われる。とりわけ、本作に用いられている絵具については、ラマン分光分析をはじめとする調査を取り入れることにより、新知見を得られる可能性も高い。今回の調査時に立てた仮説通り、軽元素を含んだ土性顔料が多用されているのか等、残された課題を検証し、同時代の作品群の光学分析成果と照らし合わせながら考察を深めることは、ジャン=フランソワ・ミレー研究にさらに貢献しうる意義ある試みとなるだろう。(註 5)

註

- 1 Murphy, Alexander. "An Important Discovery of Jean-Francois Millet", 2017, https://www.sothebys.com/en/articles/an-important-discovery-of-jean-francois-millet.
- 2 ブナ科の木材の柾目面に見られる放射組織によって縞目模様となる杢。放射組織が作る滑らかな紋様で、虎のような 斑点模様に見えるもの。オーク材にしか現れない。
- 3 作品裏面に散見される、黒い筋。オーク材に特徴的で、木材の細胞中に堆積した炭酸塩などによって生じる暗色の筋をミネラルストリーク(鉱条)と呼ぶ。
- 4 Castelli, Ciro. "Restoration of Panel Painting Supports" in *Current Approaches to the Structural Conservation of Panel Paintings*, No.4, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011.
- 5 本調査で実施した光学調査のうち、X線透過写真撮影は、東海大学イメージング研究センターにて行った。

展覧会報告

コレクション企画展「山梨県立美術館物語 40 年間のストーリー&ヒストリー」

下東 佳那

開館 40 周年を記念する展覧会の一つとして、2018 (平成 30) 年 1 月 2 日から 3 月 4 日まで、コレクション企画展「山梨県立美術館物語 40 年間のストーリー&ヒストリー」を開催した。本展では当館の歴史、所蔵品、特別展、教育普及事業に着目し、美術館のあゆみを様々な資料や作品をとおして振り返った。本稿では展覧会報告として、各章の概略を紹介し、若干の考察を加える。

第1章 山梨県立美術館40年間分の「記憶」

本章では美術館に残る未公開の記録写真を厳選して、パネルで展示した。開館初日の行列、新収蔵作品のお披露目式、展示作業風景など、貴重な資料をとおして当館の歴史を振り返った。



図1: 1978 (昭和53) 年11月3日 開館初日 入場 を待つ長蛇の列



図2: 1996 (平成8) 年3月25日 新収蔵作品のミレー 《落ち穂拾い、夏》お披露目式典

第2章 「出会い」の場としての美術館 私の愛する作品たち

本展に合わせ、「お気に入り」の当館所蔵品とその理由をアンケート形式で募集した。アンケート収集は館内に設置した用紙及びホームページ上に設けたフォームをとおして行い、700 通以上の回答を得た。その中から特に人気の作品を選び、厳選したコメントとともに本章で展示した。いくつかのコメントから浮かび上がったのは、鑑賞者と作品間のまるで友人同士のような関係性であった。美術館が鑑賞者と作品の出会い、また友情のような関係性を育む一助となっていることが確認できた。

なお、選ばれたミレー作品などに関しては、作品が展示されているミレー館にコメントを設置し、第二会場という形で展示の一部とした。

第3章 アイデンティティと役割を問う 40年間分の特別展

当館では所蔵作品を公開するコレクション展とは別に、他の美術館や個人所蔵の作品を借用して構成する特別展を年に数回開催している。特別展は主に次の3つのカテゴリーに分けることができる。

- 1. ミレー、バルビゾン派、ヨーロッパの風景画の展覧会
- 2. 山梨に関係する作家や作品の展覧会
- 3. 世界中の色々な美術を紹介する展覧会

1はバルビゾン派やヨーロッパの風景画を多く所蔵する美術館としてのアイデンティティを強化するもの、2は郷土の美術を広く発信するという役割を果たすものである。そして3は山梨において多岐にわたる美術を紹介する拠点としての役割を担うものである。本章では特別展広報用に作成されたポスターを記

録写真と共に展示し、40年間分の特別展を振り返った。本稿では特に1と2に注目し、当館における特別展の役割を確認しながら、その歩みをたどる。

1. ミレー、バルビゾン派、ヨーロッパの風景画の特別展

開館当初からジャン=フランソワ・ミレー及びバルビゾン派の作品が当館のコレクションにとって大変 重要な存在であり続けていることは言うまでもないが、特別展においてもミレーやバルビゾン派を紹介す る展覧会を多く開催しており、コレクション展とともに当館のアイデンティティを強化してきた。

ミレー展については周年記念展としてやや規模を大きく開催することが多く、「ミレーの美術館」としての位置づけをその都度強めてきた。1985 (昭和 60) 年度の「ミレー展 ボストン美術館蔵」と 2002 (平成 14) 年度の「ボストンと山梨のミレー」では、ミレーの作品収集や文献資料研究において優れた実績をもつボストン美術館所蔵の《種をまく人》を当館の《種をまく人》の隣に展示し、関連シンポジウムなどをとおして研究者やミレー作品を所蔵する他館との学術的交流を行った。またバルビゾン派の画家たちに注目した展覧会も開催しており、例えば 1993 (平成 5) 年の開館 15 周年を記念した「バルビゾン派と日本」では日本におけるバルビゾン派の受容を検証した。開館 40 周年記念展にはミレー以外のバルビゾン派の画家を主役とした初の特別展「シャルル=フランソワ・ドービニー展」を開催した。

ヨーロッパの風景画も収蔵対象としていることから、上記以外に風景画を紹介する展覧会も定期的に開催してきた。

2. 山梨に関係する作家やテーマの特別展

当館では山梨にゆかりのある作家の作品を多く所蔵しているが、特別展においても毎年のように県に関係する作家を紹介してきた。

展覧会形式は個展が一番多く、開館年度の1978(昭和53)年度に「近藤浩一路展」を開催している。その後、野口小蘋、望月春江、米倉壽仁、萩原英雄、三枝茂雄、深沢幸雄、のむら清六など、山梨を代表する作家の特別展を続けて開催した。また複数の作家を同時に紹介するグループ展も行っており、開館20周年を記念して12名の作家を紹介した平成10(1998)年度の「山梨の現代作家たち 1984-1998」や、橘田尚之、松田冨彌、河内成幸、深沢軍治を取り上げた2014(平成26)年度の「やまなしの戦後美術 - 四人の革新者たち」、また明治から現代にいたるまでの29名の女性アーティストを紹介した2016(平成28)年度の「美し、やまなし、パワー!山梨の女性アーティストたち」などがある。

規模の小さい他の展示企画でも山梨の作家の紹介を行ってきた。1983 (昭和 58) 年度から 1997 (平成 9) 年度の間の 8 回にわたり、ビエンナーレ形式で「山梨県新人選抜展」を開催した。(註 1) それと並行して県ゆかりのベテラン作家を紹介する「郷土作家シリーズ」を 1988 (昭和 63) 年度から 1999 (平成 11) 年度にかけて 17 回開催した。2002 (平成 14) 年度から 2010 (平成 22) 年度まではエントランス・ホールに開設した GALLERY EcHo を中心に「公益信託大木記念美術作家助成基金 成果発表展」を行った。(註 2) 因みに GALLERY EcHo は 2003 (平成 15) 年度から県ゆかりの作家を紹介するスペースとして使用しており、2009 (平成 21) 年度からは「キュレーターズ・アイ」という名称で展示を行っている。

県ゆかりの作家の紹介展示のみならず、山梨と関係の深いテーマによる特別展も開催している。1993(平成5)年度には開館15周年記念として「葡萄とワインの美術」、2008(平成20)年度には開館30周年記念として「富士山 近代に展開した日本の象徴」を開催した。また1980(昭和55)年度の「生活にみる山梨の美 伝統の色と形」や、2008(平成20)年度の開館30周年記念「山梨に眠る秘蔵の日本美術」など、山梨県内に所蔵されている作品や文化財を紹介する展覧会も開催してきた。

第4章 物語の続きを紡ぐ 教育普及事業

美術のより深い理解や新しい発見を目的とした教育普及事業の重要性は年々高まりを見せているが、当館は開館当初から積極的に教育普及事業に取り組んできた。本章では記録写真や開発されたツール(教材)

を展示し、今まで実施した様々なプログラムなどを紹介した。本稿では各プログラムやツールを紹介し、 教育普及事業の発展をたどる。(表1参照)

研究発表

当館では作品鑑賞体験をより深めるために、専門家による研究発表を実施してきた。来館者が聴講できる「講演会」は1978(昭和53)年度から行っており、現在では特別展のたびに外部の専門家を招いている。また時折開催する「シンポジウム」では、複数の専門家を同時に招き、基調講演や討論などを通じてより深い議論を重ね、研究の現在そして今後の可能性を示す機会となっている。(註3)

鑑賞プログラム・鑑賞ツール

鑑賞プログラム

講堂などで実施する事業だけでなく、展示室で実際の作品を前に行う鑑賞プログラムも長きにわたって開催してきた。1980(昭和55)年度からは希望者に作品の解説をする「オリエンテーション」を設け、現在では解説担当の協力員がミレー館で行う活動となっている。特別展やテーマ展示室における解説は、学芸員による「ギャラリー・トーク」の際に行っている。

平成に入るまでの鑑賞プログラムは主に大人を対象としてきたが、1992(平成 4)年から実施された学校週5制に伴い、小学生以下を対象とした鑑賞教育プログラムが翌年から始められた。「親と子のアートレクチャー」、「あつまれ!美術探検隊」、「ぶらっとアート」など内容や名称が少しずつ変化し、現在では「こども美術館」として主に特別展の関連事業として開催している。その他にも中高生向けの鑑賞プログラムも開催しており、総称「キッズ・プログラム」として幅広い年代の美術鑑賞の充実を図っている。また学校現場と連携し、鑑賞教育の実践につなげるべく、1994(平成 6)年度から「教師のための鑑賞研究会」を実施している。現在では県内小中高等学校の教師を招待して、特別展の解説などを行っている。

鑑賞ツール

作品の鑑賞を手助けするツールの開発にも力を入れてきた。展示室で鑑賞の一助とするミレー作品用の「ワーク・シート」は1991(平成3)年度に初めて登場し、以降特別展用なども含めて様々な種類のものを作成している。1994(平成6)年度に運用を始めた「移動アート・ボックス」は作品の技法に着目したツールで、県ゆかりの作家協力のもと、作品の制作過程がわかるサンプルや、実際の画材を技法ごとに1つの箱に詰めたものである。箱は車輪付きで学校教育現場への貸出を前提としており、昨今では技法の解説補助として展示室に並べる機会も増えている。現在では木版画、銅版画、シルクスクリーン、フレスコ画、油彩画、日本画などを含む13種類のアート・ボックスがあり、視覚的に及び触覚的に技法の理解を促進するツールとなっている。2013(平成25)年度に開発した「アートカード『みるえ』」は当館所蔵作品をカード状にしたもので、様々なゲームや考察を通じてより多くの子どもに美術に親しんでもらう取り組みである。2015(平成27)年度には大学教員、小学校教員、美術館職員を中心とする研究会が立ち上がり、山梨県造形教育研究会の協力も得ながら、カード活用の研究、実践、周知を図っている。カードは県内の全小中高等学校に一式配布しており、来館が難しい場合でも実見とは異なる方法で作品と関わりをもつ機会、もしくは来館前の事前学習教材として使用されている。

また作品の視覚的鑑賞が困難な視覚障がい者の方々向けの鑑賞ツールにも取り組んできた。1983 (昭和58) 年度に制作した「手でみるミレー」は、ミレー作《種をまく人》と《落ち穂拾い、夏》の立体コピーを点字説明とともにつくり、現在ではミレー館前で常時触察可能、また要望があれば貸出可能なシステムをとっている。本事業は視覚障がいをお持ちの方と美術館の関係をより密にする最初期の試みである。

鑑賞と創作が合体したプログラム

鑑賞プログラムと後述する創作プログラム双方の要素を組み込んだプログラムも多い。1988 (昭和 63) 年度から 1997 (平成 9) 年度まで 10 回開催した「ミレーを描く会」は、開館 10 周年記念事業の一環として、夏休み期間中の休館日を1日、県内の小学生に開放し、ミレー作品を模写する取り組みだった。模写をと

おして作品を再解釈する本事業に、延べ 1500 人近くの小学生が参加した。1984 (昭和 59) 年度から始めた「感想文コンクール」は小中学生を対象とし、1988 (昭和 63) 年度には「作文コンクール」と名称を変更しながら、「みつけて、みつめて、美術館」、「ミレーの絵をみて」などのテーマを設けて、文章を公募した。作品鑑賞や美術館での経験を、言葉をとおして反芻する本事業は 1998 (平成 10) 年度まで計 15回実施した。なお翌年度からは「詩と絵のコンクール」を開催した。本コンクールは小中学生から詩を募集し、その中から選ばれた詩の内容や雰囲気にあった絵を再募集する 2 段形式をとるもので、2001 (平成 13) 年度まで計 3 回行った。翌年度からは「詩」と「絵」に束縛されない、より自由な活動を目指すべく、後述する「みんなでつくる美術館(みなび)」へと引き継がれた。

創作プログラム

作品の鑑賞のみならず、来館者自らの手で作品を制作し、より深く美術と係わる機会となる創作プログラムも設けている。1978 (昭和 53) 年度から実施している「実技講座」は各分野で活躍中の作家を講師に、様々な技法に取り組むプログラムである。油彩画とデッサンの講座開講以来、コースの種類も次々と増え、今では銅版画、木版画、リトグラフ、スクリーン・プリント、日本画、フレスコ画など、多様な技法に取り組むことができる。現在では初心者向けと経験者向けの講座を設け、合わせて「美術体験・実技講座」として実施している。

「美術体験・実技講座」は中学生以上を対象としたプログラムだが、平成に入り徐々に子ども向けのプログラムを拡充した。学校週5日制を受けて1993(平成5)年度から実施した「親と子のための美術創作教室」は子どもの造形活動として親しまれてきたが、2002(平成14)年度からの学校完全週5日制の実施に伴い、土曜日における教育普及活動のさらなる充実が求められた。それに応じて、幼児から小学生とその保護者を対象とした造形ワークショップ「つくろう!あそぼう!造形広場」を2003(平成15)年度に開設し、現在に至る。講師には山梨学院短期大学保育科の伊藤美輝教授を迎え、学生ボランティアとともに指導にあたっている。また2006(平成18)年度より美術館職員主導、あるいは外部講師を招いての「創作教室」を運営しており、小学生以上を対象につくる楽しさを体験できる企画を実施している。現在では「造形広場」を含めた、子どもを対象とした造形活動を「創作教室」と呼んでいる。

現在は夏休み期間中に行っている「みんなでつくる美術館」(略して「みなび」)は、前述の「詩と絵のコンクール」から発展した事業であり、大人も子どもも、障がいのある人もない人も、作家も一般の方も誰もが自由に参加できる事業として定着している。2002(平成14)年度開始当初は、詩と美術作品の募集及び展示や参加型ワークショップなどを行った。2007(平成19)年度からは「新みなび」と名称を変え、美術館に来られない方々にも参加をしてもらおうと、県内の多数の会場でワークショップを開催した。また2010(平成22)年度からはさらに「とびだせ美術館!-アートの種まきワークショップ」と改称し、開催期間を夏期から通年に変更して県内各地でワークショップを行った。2013(平成25)年度には名称を「みんなでつくる美術館」、また開催時期を夏期中心に戻して、3年間取り組む大きなテーマと、1年ごとに設ける小テーマを設定するという現在の形式になった。実施場所も当館を主会場とし、誰でも参加できるワークショップで作った作品などで展覧会を作りあげていくという夏期恒例のプロジェクトになっている。

その他

作品の鑑賞や創作の他にも、映像などを使用した教育普及事業を実施している。

1978 (昭和 53) 年度から実施してきた「映画会」は、展覧会や所蔵作品に関連する映像をとおして美術への理解をより深める事業である。現在では「ミュージアム・シアター」と改称し、月1で芸術に関する様々な映画を講堂で上映している。1982 (昭和 57) 年度からは特別展や所蔵作品に関連する映像をロビーなどで放映する「ビデオ・ライブラリー」を開始し、1992 (平成 4) 年度からはコレクションを紹介する自主制作映像をロビーや講堂で放映する「ハイビジョン・ギャラリー」を実施した。現在ではミレー館前にてミレーに関する映像を放映している。

また 1983 (昭和 58) 年度から「夏の美術講座 SAL (Summer Art Lecture)」を高校生、大学生 (1986 年度から一般の方も受講可) 対象に開講した。当初は学芸員らがそれぞれの専門分野や特別展についての講座などを開いていたが、1987 (昭和 62) 年度からは「ビデオ・トーク」に移行した。活躍中の作家を招き、制作過程などを収録したビデオを見ながら対話をする本プログラムは 2006 (平成 18) 年度まで計 19 回行った。作家から直接作品や制作過程について話を聞く貴重で興味深い機会となったばかりでなく、記録映像の蓄積にも繋がった。

映像を使ったプログラムの他に、美術と音楽のつながりを探る「コンサート」を開いてきた。1979 (昭和 54)年度から夕べにピロティなど外で行うサマーコンサート、1982(昭和 57)年度よりエントランス・ホールや講堂で行うニューイヤーコンサートを実施している。また昨今では特別展に合わせた記念コンサートも開催しており、展示した作品と同時代の音楽などを演奏内容としている。

本展を機に行った教育普及事業への参加に関するアンケートには「手作りをすることは好き」、「展覧会にはよく行っている」、「子どもを展覧会に連れて行っている」といった美術への親しみが深くなったと考えられる回答や、さらには「美大に進学した」「作家になった」、「物を作ることが大好きになり、パティシエとしてケーキを作っている」など、進路にも影響を及ぼしたという回答が寄せられ、教育普及事業の影響をみることができた。

本稿ではコレクション企画展「山梨県立美術館物語 40 年間のストーリー&ヒストリー」の展覧会報告をした。今までの様々な事業を振り返る機会となったとともに、次の 40 年間に向けての布石としたい。

註

- 1 選抜方法は2段方式で、県内の画廊、文化会館、県民会館、当館の一般展示室で直近2年の間に発表された作品の中から優秀と認められた作家を選抜後、さらに審査員が山梨県立美術館賞を授与するという形式をとった。
- 2 公益信託大木記念美術作家助成基金は山梨出身者または県内に在住、あるいは活動の場をもっている新進美術家に対して助成し、人材育成と芸術の普及向上を目的に 1992 (平成 4) 年に設立された。2002 (平成 14) 年度末からは、新進芸術家の制作助成とその成果発表のための企画助成に対して行われるようになり、当館は若手作家推薦などを通じて協力をしてきた。
- 3 先述の1985 (昭和60) 年度の特別展「ミレー展 ボストン美術館蔵」や1998 (平成10) 年度の「自然に帰れーミレーと農民画の伝統」、また近年では2017 (平成29) 年度の「狩野芳崖と四天王」や2018 (平成30) 年度の「シャルル=フランソワ・ドービニー展」などにおいてそれぞれの分野の専門家を招いて、シンポジウムを開催した。

表 1

研究発表

講演会	1978(昭和53)年度~	専門家を招いての発表
シンポジウム	1985(昭和60)年度~	複数の専門家を招いての講演、討論

鑑賞

鑑賞プログラム

オリエンテーション ギャラリートーク	1980(昭和55)年度~	展示室での解説
キッズ・プログラム (こども美術館など)	1993(平成5)年度~	子どもを対象に展示室で作品を楽しく鑑賞
教師のための鑑賞研究会	1994(平成6)年度~	教師を対象に展示室での解説など

鑑賞ツール

ワークシート	1991(平成3)年度~	鑑賞の手引き
移動アート・ボックス	1994(平成6)年度~	技法ごとのサンプルや画材
アートカード「みるえ」	2013(平成25)年度~	ゲームや考察ができる作品のカード
手でみるミレー	1983(昭和58)年度~	作品の立体コピー、点字説明

鑑賞と創作が合体したプログラム

ミレーを描く会	1988(昭和63)~ 1997(平成9)年度	小学生がミレー作品を模写
感想文コンクール 作文コンクール	1984(昭和59)~ 1998(平成10)年度	作品鑑賞などに関する小中学生の文章募集
詩と絵のコンクール	1999(平成11)~ 2001(平成13)年度	詩とそれに合った絵の小中学生の文章募集

創作プログラム

美術体験・実技講座	1978(昭和53)年度~	様々な技法による作品制作
親と子のための美術創作教室	1993(平成5)~ 2002(平成14)年度	幼児、小学生と保護者の造形活動
つくろう!あそぼう!造形広場	2003(平成15)年度~	幼児、小学生と保護者の造形活動
創作教室	2006(平成18)年度~	小学生以上の造形活動
みんなでつくる美術館 (新みなび、とびだせ美術館含む)	2002(平成14)年度~	対象者不問の造形活動、展覧会づくりなど

その他

ミュージアム・シアター (旧 映画会)	1978(昭和53)年度~	美術などに関連する映画の上映
ビデオ・ライブラリー	1982(昭和57)年度~	展覧会などに関連する映像放映
夏の美術講座 SAL(Summer Art Lecture) (ビデオ・トーク他)	1983 (昭和58) ~ 2006 (平成18) 年度	制作について映像を交えながら作家に話を聞く
ハイビジョン・ギャラリー	1992(平成4)年度~	所蔵作品などに関連する自主制作映像放映
コンサート	1979(昭和54)年度~	生演奏

特別展「銅版画の詩人 追悼 深沢幸雄展」 記念座談会

日 時:平成30年9月9日(日) 午後2時~3時30分

場 所:山梨県立美術館 講堂

主 催:山梨県立美術館

講 師:深沢暁子氏(プリンター)、中林忠良氏(東京藝術大学名誉教授)、齊藤武士氏(版画家)

司 会:向山富士雄氏(南アルプス市立美術館館長)

(聴講無料・100名出席)



会場風景

〈開催要旨〉

2017 (平成 29) 年1月に死去した深沢幸雄は、1924 (大正 13) 年に山梨県中巨摩郡平林村 (現、富士川町) に生まれ、長く日本を代表する銅版画家の一人として活躍した。92歳で亡くなるまで芸術への情熱を絶やすことなく、1000点を超える銅版画のほか、油彩画、陶芸、ガラス絵など数多くの作品を残した。当館では9月1日から10月8日に追悼展を開催し、銅版画の代表作を中心に、その長い画業を振り返るとともに、残されたノートやスケッチブックなどの資料も展示し、深沢の言葉の世界の紹介も行った。深沢は詩集などの著作を発表することはなかったが、折に触れて詩を詠み、書きためており、豊かな言葉がイメージ (図像)の世界とつながっていたことが示された。

記念に開催された座談会では、深沢暁子氏、中林忠良氏、齊藤武士氏の3氏をお招きし、深沢幸雄の戦後の版画界における位置づけ、制作の裏側、山梨との関係など、それぞれの立場からの話をうかがった。長年制作のパートナーとして版画の刷りを担当した長女の深沢氏からは、困難な刷りの実態が語られた他、版画家が刷りやタイトルといった点を通じ、自作とどう向き合っているのか、中林氏・齊藤氏の両名から語られた。深沢作品を検証する上で有益となるさまざまな視点が提示された。

○向山:昨年亡くなった深沢幸雄先生は、非常に個性的で人を大事にして、山梨が大好きな作家でした。 山梨県ご出身の作家の皆さんと差別するわけではないんですが、特にそういう人間くささにほれて、深沢 芸術をずっと追いかけてこられた方が今日は沢山お集まりのようです。時間は1時間半を予定しておりま すが、パネリストが今日は3名いるので少しオーバーするかもしれません。不慣れですが、どうぞ最後ま でお付き合いください。よろしくお願いいたします。

深沢先生のことはすでに大体頭の中に入っていらっしゃるでしょうが、ここで略歴をお話しさせていた だきたいと思います。1924(大正 13)年に深沢先生は旧増穂町平林地区という、富士山が大変美しいと ころで生まれました。山梨県の人はあの美しい富士山のことをほとんど知らないんですが、この平林地区 というところにぜひ行ってみてください。深沢先生のご友人でした池田満寿夫さんが八方窯という窯を築 いたことでもよく知られている場所です。お父さんが官吏、現在の国家公務員、朝鮮総督府のお役人をさ れていたので、生まれて間もなく朝鮮に移ります。亡くなった人に「先生」をつけたり「さん」をつけな いものだよとここの青柳館長がおっしゃっていましたが、われわれはもう深沢先生でずっときたので、私 は今日それを変えて深沢ということがなかなかできないと思いますので、深沢先生とあえて言いますけれ ど、よろしくお願いします。ちょうど朝鮮に移った頃は漫画が非常に好きだったようで、特に「のらくろ」 がお好きで、将来は漫画家になりたいという夢も持っておられたというふうに聞いております。その後、 東京美術学校に進みますが、お父さんが将来絵描きというのは食べていくのが大変だろうということで、 東京美術学校の彫金のほうに進路をとられました。手に職を持てばなんとか食っていけるんじゃないかと いう親心もあって、と先生もおっしゃっていました。ただご本人は本郷の別の美術学校に行って、石井鶴 三教室に入ってデッサンを勉強したり、やっぱり油絵を描いたり、大きな作品を描くというのが、東京美 術学校時代には一つの目標であったとおっしゃっていました。後に銅版という表現に出会うことになるん ですけど、やっぱり彫金という、いわゆる金属を扱う勉強を大学時代にしたということが、ものすごく効 を奏して、銅版を自由自在にあやつるように、銅版画という将来の仕事に役に立ったというふうに先生も おっしゃっていましたが、やはり最初は油絵を描きたかったということであります。本郷でデッサンの勉 強をしていた頃に、東京の空襲で、直接ではないんですが足に怪我をされるんですね。そのことが原因で 6年余りコルセットをしてゴトゴトと足を引きずる様な生活を余儀なくされる時代があるのですが、その 頃まで油絵を描いておりました。ある美術館の館長さんは深沢先生からこんなことを聞いたらしいんです。 ただ単に油絵の大きいものを、コルセットをしているから描けなくなったんじゃなくて、やっぱり油絵と いう表現に本人も行き詰っていた。それで銅版と出会ったことで自分が今まで表現したかった、あるいは できなかったものにとても合う表現だというふうに回想の中で言っているらしいんですね。私は直接聞い たことはないんですけれども。深沢先生は色々な悩みを持っていて、描けない表現の行き詰まりみたいな ものがあって、そこで偶然銅版画と出会ったということのようです(図1)。暁子さん、これはサトウ画 廊の個展会場でよろしいですかね?

○深沢:いえ、これは千葉県に移ってからの、鶴舞のアトリエです。

○向山:ちょっと語りきれなかったんですが、そもそも千葉県にいった理由はですね、奥さんのご実家に入ったんですね。お義父さんの勧めもあって。奥さんは、女子美のご出身で、暁子さんも女子美で芸術一家なんですが、先生は学生の時に実は結婚しているんですよね。その翌年に暁子さんが生まれました。その2年後の1950(昭和25)年に、深沢先生は奥さんのご実家のほうに移られたという経緯です。

それで先ほども言いましたが、1945(昭和 20)年の空襲の6年後には足の状態が悪化し、コルセットを付けてゴトゴトやるような日々が続く中で深沢先生は銅版画という新



図1:1951年

しい表現を見つけていきました。この頃はまだ大きい油彩作品も描いていました。1956(昭和31)年には、サトウ画廊という画廊で深沢幸雄銅版画個展が開かれました(図2)。隣の方が深沢先生と奥様の結婚のご媒酌をとられた、美術評論家で詩人で、口語体の詩句を日本で初めて作られた川路柳虹さんという方ですね。一説によると、日本で美術評論家という職業を最初にやられたのがこの川路柳虹さんだそうです。海外での留学経験もあって、日本に帰ってから美術評論活動をされたとお聞きしています。この方から、文学青年でもありました深沢先生は、ダンテの『神曲』を読まなきゃダメだよと勧められ、モノクロの内面追及の



図2:1956年 サトウ画廊個展会場にて 川路柳虹氏と

時代を代表する、あのダンテの『神曲』のシリーズを手がけたと聞いております。先生は翻訳を何冊か読み、ご自分の『神曲』というものを作品に置き換えたという感じだと思うんです。やはりダンテの『神曲』というものは色々な人が読んでも感想はまちまち、大変難しいですよね。担当の太田さんは深く研究していると思いますので、私なんかがわからないことは、また彼女に聞いていただけたらと思います。私がこの説明をしているとずっと私の講演会みたいになってしまうので手短にいきますね。1963(昭和 38)年にはメキシコへ招聘されて、サン・イポリットという修道院の地下を借りて銅版画を教えました。この頃メキシコは木版画が主流で銅版画は非常に珍しかったようです。先生はメキシコの周辺、中南米を歩いたりしてモンゴロイドの血の流れをさかのぼってみたり、そこでさまざまな影響を受けられた訳ですね。1963年以降に色刷りの版画にも進んでいきました。そして、1969(昭和 44)年からは、宮沢賢治の詩画集以降、先生がお亡くなりになる最後の作品まで、すべて暁子さんが刷りを担当されております。このことについては、皆さん大変興味があると思いますので、のちのち深沢暁子さんの方からお父さんとの関係、刷りの話もお聞きできるかなと思います。

役職を簡単に言いますと、深沢先生は最初に中学校の美術の教師を一年位された後、お義父さんの勧めで千葉の奥さんの実家の方に移住し、千葉の高等学校を退職までお勤めになりました。そのあとに多摩美術大学の非常勤講師をスタートし、すぐに教授になられました。定年まで多摩美術大学で学生を指導し、それから間もない 1994(平成 6)年に、メキシコ国から、最高位の文化勲章アギラ・アステカという勲章も授与されました。また、日本の勲四等旭日小綬章も受章されています。非常に大雑把ですが深沢先生の生涯を私なりになぞらせていただきました。昨年の1月2日に92歳でお亡くなりになりましたので、一年と半年ちょっと過ぎたわけです。また、この間には、皆さんも新聞等でご存知だと思うんですが、深沢先生と非常に懇意だった、やはり戦後の巨匠であります浜田知明さんが、100歳を迎えてすぐの7月に、お亡くなりになりました。生前には、100歳の浜田さんから元気付けられたよと話されたくらい、非常に仲のよろしい銅版画の大先輩もこの世を去っていきました。

ここから、深沢先生について、それぞれのパネリストとお話ししていかなければいけないんですけれども、ちょうど深沢先生が銅版画を始めた 1950 年代というのは、まだあまり作家もいません。日本の版画で戦後よく語られるのは、1951 (昭和 26) 年のサンパウロ・ビエンナーレで銅版画家の駒井哲郎と木版画家の斎藤清が受賞したこと、さらに駒井哲郎が翌年、スイスのルガノという国際展でも受賞したこと、そして 1955 (昭和 30) 年のサンパウロ・ビエンナーレと、翌年のヴェネツィア・ビエンナーレで、青森県出身の板画家の棟方志功が 2 年続けてグランプリをとり、日本中大騒ぎになったことです。国際ビエンナーレというのは、歴史的にはヴェネツィアがあったり、サンパウロがあったりと美術の展覧会がたくさんあったんですが、その中で日本人が最初に受賞したのは油絵ではなくて実は版画だったんですね。深沢先生が版画を始めたのはそういう時代です。さらに 56 年のルガノの国際展では、先ほどお話しした浜田知明が《初年兵哀歌(歩哨)》いう作品で受賞したりして、版画の展覧会、国際展で受賞する日本の作家がたくさん輩出されました。今日お見えになっている齊藤武士先生も国際展でグランプリを受賞されています。その辺の話もあとでお聞きしたいと思います。それではここから座談会の本旨であります、3人の

パネリストに色々なお話を聞いていきたいと思うのですが、中林先生には、1950年代の深沢先生が版画を始めた頃の時代背景も含めて、もう少し詳しく、できましたら駒井先生と藝大の研究室にいた頃のことも含めてお話しいただけたらと思います。

○中林:みなさんこんにちは。ご紹介いただきましたように、僕は長い間東京藝術大学で教鞭をとってお りましたけれども、最初は駒井哲郎先生の助手としてお手伝いをしたのが始まりでした。司会者の向山さ んからの質問ですけども、1950年代というのは日本の国にとってはまさにその現代美術が隆盛をしてい くという、ちょうど先駆けの時代だと思います。皆さんもうお聞きになっていらっしゃると思いますが、 日本は浮世絵という大きなムーブメントがありまして、これによって西洋世界に日本は版画の国だという ような認識は生まれておったのですけども、戦後新しく国際展というのが今ご紹介されましたように色々 なところで行われました。ここでですね、日本人の版画というのが、大体どこの国際展でも上位の入賞に 日本人が多かったんですね。話がちょっと飛びますけれど、僕は1975(昭和50)年にヨーロッパに行って、 まあこれは国からお金をもらったもんですから、やっぱり学んでこなければいけないなと思って、最初は パリの国立美術学校エコール・デ・ボザールに行ったんです。ところが僕は全くそういう意識は無かった んですけども、教室でパリの学生たちと一緒に仕事を始めようとしますとみんな僕の周りに寄ってくるん ですね。日本人が、日本の芸大から派遣されてやってきた版画家が何をするのか、もう本当に僕が絵が描 けないほど周りに全部集まりましてね、中にはアシスタントや教授なんかもいるんですよ。つまりどうい うことかといいますとヨーロッパ、のちにはアメリカも同じだなと思ったんですけど、日本は版画王国と いう認識が一般的だったんですね。その版画王国から版画を専門とする、僕はまだ40代だったんですけ ど、若いエッチャーが来たということで、何をするんでも僕の周りをついて歩いているんですよ。それほ ど日本人の版画に関するテクニックといいますかね、高度な感性とそれからテクニックを使いこなす技術 ですね。そういうものが、まだ非常に濃い伝統の中から抜け出してないヨーロッパ・アメリカの人たちを びっくりさせていまして、そこに僕が登場したもんですから、みんなそれを見ようとして。そういう背景 をちょっとご理解いただきたいと思います。そういう状況をつくり上げたぐらいに日本の現代版画が、戦 後のかなり色々な国の国際展で日本人が受賞しています。今ご紹介いただいたように駒井哲郎、斎藤清、 浜田知明、浜口陽三、まあそういう方たちですね。もうちょっと時代が下がりますと池田満寿夫なんかも ご存知だと思いますけれども。これが1950年代の日本の版画の状況だったと思います。

ところがですね、ひるがえって教育の面はどうだったかというと、日本の版画教育は大変遅れておりま して。戦前は東京藝大、まあ美術学校ですけれども、その美術学校に版画教室というものが開設されたん ですね。でもそれは授業に組み入れられた教室ではなくてですね、印刷科というのがありまして、当時日 本は列強の印刷術に追いつけというので、国立の美術学校に印刷科というものを設けたんです。それの隅っ こに印刷、リトグラフ等の部屋を設けたんです。ヨーロッパ等に行きますと、向こうでは版画というのは 絵描きであれば誰でもやっているようなものというところがありまして、版画を疎かにはできないだろう と。先ほど版画王国というふうに申し上げましたけど、それは外国から見た日本の姿でありまして、こん なこと言っていいのかよく分かりませんけれど、日本人は自分の宝物をあまり見ないですね。人のものが 良く見える。自分の持っている宝っていうものになかなか気がつかないというか、見ようとしない態度が ありまして。東京藝術大学でも版画の教室が出来たのは非常に遅いんです。1958(昭和33)年になって 版画講座というのができるんですけど、油絵科の先生方が油絵科の補強指導と思って、版画講座について きたポストをみんな油絵科に流用しちゃうんです。そのために版画は常勤が生まれませんで、駒井先生は 11年か12年か非常勤で指導されていて教授になるのがずっと後なんですけども、版画研究室といって授 業に組み入れられて、油絵科、日本画科、デザイン科の学生が三年次に集中講義が受けられるように、や がてはなります。それが1959年なんですね。ですから50年代が終わろうとして初めて日本の官立の大学 で版画教育が始まってきたという状況でした。

○向山:ありがとうございます。深沢先生が版画研究室へ行って勉強したのかといいますと、アカデミッ

クな版画の勉強は、美術学校ご出身ではありましたが一切行ってません。足が悪かったので大学に行くこともできませんでした。そういう中で、深沢先生は独学によって、版画に取り組み始めました。最初に作っている頃は、これが本当に銅版画なのかなって自分でも首をかしげるような実験を重ねながら、銅版画という世界にどんどん入っていったようです。2階の展示室には、私も実は初めて見る作品もたくさんあるんですが、先生がご自分で作った作品の第1号と認めていらっしゃるのが《廃墟の貌》という作品なんですが、これは大変有名な作品です。僕はこの《廃墟の貌》が本当に最初の1枚だと思っていたのですが、その前にも作品がありますね、40何枚作ったそうです。いわゆる市場に出したということがないのでこれが第1号の作品とされています。それで当時は銅版が高価だったのか真鍮を使っていて、グランドという防食剤の代わりに蝋を塗ったそうです。つまりそんなことから自分でこつこつと研究し、どなたかに聞いたり、藝大に電話で相談したようですけど、基本的には独学で版画の道を歩み始めたと。この頃失礼ですが暁子さんお幾つくらいですか?お父さんが版画を始めた時期のことが記憶にありますか?もし記憶がありましたら…

○深沢:油絵を描いていることを記憶しているほうが多いです。

○向山:版画を具体的に仕事にしているのをご覧になった、というのはもうちょっと後ですかね?

○深沢: 仕事として見るというよりは、24 歳違いですから、それほど年が違わないせいか、何をするにしても、こう駆り出されるんですね。父が版を作って印刷をして、そのあと紙を平らに乾くように板に貼るとか、そういう誰にでもできる仕事っていうのは本当に、ほとんど仕事を手伝っているという意識がないほど小さい頃からやっていました。

○向山:記憶としては油絵のほうが強い印象が残っている?

○深沢: はい。油彩は 100 号、200 号とデカイんです。版画、特に初期は小品だったので、大きいものを描く、 そんな強い印象が残っています。

○向山:初期の作品は、私が今更言うまでもなく、モノクロの作品で、ご自分の内面をどういうふうに切り取っていくか、絵描きとしても一人の人間としても、たくさんの悩みを打ち明ける気持ちになっていたと言っていました。さきほどからお話を聞いていますが、足が不自由だった時代もやっぱり絵に反映されるんですよ。この頃の作風はどちらかというと浜田知明さんの《初年兵哀歌》を重ねるようなイメージさえも禁じ得ない、非常に重く、見る者にとっては結構暗い感じのする絵だったと思うんですね。最初の《廃墟の貌》の辺りもそうだったと思うんですけれど、あれも自分の怪我をするきっかけになった東京空襲を描いており、非常に重ったるい、自画像だと思います。B29の爆撃機の代わりに鳥を使って空爆の様子を表現したり、目の中には動物が描かれたり。これも細部をもう一度ご覧になると面白いと思うのですが、例えばパズルを組み合わせるように、色々イメージして見ていただきたいのですけれども、たくさんの面白い絵が描いてあります。これは何かを見てイメージするのではなく、自分の叫びや、心の中をのぞいて、自分が今どういう時期でどういう立場で、何に悩んでいるのかといったようなものをそのまま作品にしているのだと思います。そして、銅版画というものは一体どうすれば、いわゆる伝統的な版画になるのかということを、おそらく毎日、実験したり試行錯誤を繰り返したという時代だと思うんですね。そこで暁子さんにお聞きしたいのは、苦悩の時代のお父さんはどういう印象だったのかということです。お父さんの人生が色々関わってくると思うんですが。

○深沢:足が悪くなった時に、お医者様の話では治るのにそれほどかからないということで治療をしていたんです。でも、25、6歳の若い盛りの頃なのに、いつまでたっても治らなかったんですね。すごくひざ

が腫れて痛くて、ギブスで固定した状態で、はじめは簡単に良くなるだろうと思っていたんですけどいつまで経っても治らない。結局 5、6年くらいでなんとかなっていくんですが、相当に落ち込んでいた時期が長いですよね。だから版画を作っていたという時も、はまるというか、のめり込み出すと、とめどもなくのめり込んで、足が悪い、でも版画が面白い、と。先生方も良くご存知だと思うんですけど、硝酸を使いますよね、硝酸で腐蝕させますよね、その硝酸で腐蝕すると毒のガスが出てくるところを、日がな一日といいますか、教師をしている訳ですから帰ってきてから眺め続けている、と。どこが悪いのかが特定できないけど非常に体調が悪くなってきて結局千葉大に行った。千葉大に3ヶ月入院しました。そこで結局どこが悪かったのか分からなかったんですが、とにかくガスを吸わなくなって病院で鬱々としていたら治ったんですね。だから足は悪いわ、体調が悪いわで、色々面白くなかったとは思うんですけど、でも面白かったんです、銅版を作ること自体は。とんでもなく面白かったんだろうと思います。

○向山:ありがとうございます。このモノクロの時代は自分の心の中をのぞきこんでいる時期です。こういう時期は、8~9年あるいは10年くらいの間隔でかわり、全部では大体5期のシリーズになるそうですね。これは全部意識的にやっているのではなくて、10年くらい経つと誰かが自分の肩を叩いて「もうそろそろこんなことをやっていたらいけんぞ」というようなことをささやくんだそうです。先生の言葉そのままにお話しすると。じゃあ次はどんな自分を表現したらいいのかということを考えて、そのあたりから7、8年別のシリーズをやる。ということで、深沢幸雄展を開催してきた美術館の多くが作品を、だいたい5期に分けて、展示しています。自分のテクニックを身につけるために格闘したこのモノクロームの時代、白と黒の時代は、非常に醍醐味があって中身も深くて、試行錯誤や実験がそのまま見えるという意味では、大変中身の濃い時期と作品ではないかと思います。同じように、暗中模索の中で、深沢先生の初期とよく似ている表現を模索した時期を経験した齊藤武士先生、山梨では情報が少ないという状況は、千葉もそんなに変わらないと思うんですが。ご自分の版画人生を歩み出した頃、当時深沢先生とはどういう話をされたんですか?やっぱり版画で分からないことがあった時には、ある意味先生だったんですかね。ご出身も同じですよね。

○齊藤:私も増穂町長沢の出身なんですけれども、私も最初は油絵で、東京藝大も何度か受けたんですけ ど失敗しましてね、そのあと武蔵野美大に行きまして、やはり油絵科に入りました。油絵は山口長男先生、 私達は長男さんと言っていましたけど。山口長男先生ですね。それから野見山暁治先生がちょうどパリか ら帰って来られて、2年ほどムサビの授業に入られたことがあって、そのときちょうど私達が入って。そ の頃は、版画なんていうものはムサビでも版画同好会みたいな形でプレハブの校舎の中にありました。た だあの頃ですから、今は考えられないくらい、リトグラフであれば石が豊富に、美大でしたからありまし て、その石が使えるっていうのが初めの版画に入るきっかけで。ムサビ時代は、私は全く版画は石のリト グラフしかやっていなかった。その時に清水昭八先生というリトグラフの先生がいたものですから、リト グラフはムサビの時に油絵と平行してやってたんですけど。ただ卒業して、こちらへ帰って来て、どう何 をやっていくかということになると、当然油絵科で、しばらくは油絵で進もうと思ってやってたんですけ ど、学生時代にちょっとやっていたエッチングというか、銅版画にやっぱり非常に興味がありました。ど うしても油絵から入りますとリトグラフになることがあったんですね。でもリトグラフが体質的に受け入 れられなくて。銅版画には、腐蝕することで凹凸の深い、白黒の深いものがあって。やっぱり油絵の時も マチエールに凝る方でしたから、銅版画に(行きました)。その頃ちょうど深沢先生との出会いがありま した。あの頃ギャラリー保坂という画廊がありまして、深沢先生は色々な機会に山梨に来てくれまして。「齊 藤さん、増穂出身の大変な銅版画の先生がいるんだよ」って教えられて、その時に初めて深沢先生を知り

かつての文化会館、今の山梨日日新聞の近くで、あの頃山日主催の新人選抜展というのが2度だけあったんですね。その1回目の時に私は油絵で出品しました。2度目の時に銅版画を出したんです。たまたまその時隣のブースで、深沢先生がギャラリー保坂主催で版画展をやってたんです。それで保坂さんの紹

介でそこへ足を運んだんですけど、それが私の銅版画に入る一番のきっかけになったんです。私の目録にもその時の感動したことが書いてあるんですけど。山梨でとにかく銅版画だけの展覧会を見たのは初めてだったんですけど、私はその時に油絵と版画を平行してやっていたもんですから、もうすっかりその深沢先生の銅版画の魅力につかれまして。その頃から、どちらかというと油絵よりも銅版画の方に時間をかけるようになって、油絵から離れる訳です。銅版画を始めるといっても、当時ではとても考えられない設備が今はありますが、僕達の頃は全く無かった。深沢先生が始められたように本当に一から自分で模索しました。その時に一番の私達の教本になったのが、深沢先生がダヴィッド社から出された『銅版画のテクニック』という本でした。今日展示室でも見たんですけれども懐かしくて。これが銅版画へ入る時にどれだけ転機と力になったか、それも深沢先生がやられている作品ですから、先生が自ら色々考案されたテクニックですね。その頃は、駒井先生の『銅版画のマチエール』という技法書があったんですけど、どちらかというとオーソドックスな銅版画のテクニックというものでした。駒井先生の、それから色々なルドンとかの作例を入れてですね、実に格調高い銅版画の技法書があったんですけれども。深沢先生の場合は、自ら考案されたテクニックだったもんですから、僕達は本当にもう目から鱗でした。

○向山:そうですね。ちなみに 1963 年に、モノクロームからカラーの時代になり、この頃に先生はメキシコに招かれています。その6 年後、『銅版画のテクニック』という本を出版しているんですけど、つまり内面を追及しているモノクロームの時代にありとあらゆるテクニックを自分で考えたということですね。それを6年経った頃に一冊の本にまとめて技法書として出版した。1960 年代以降に美術大学で版画を習ったり、それ以降版画家を目指した人達は、必ずと言って良いほど、この深沢幸雄さんの技法書をバイブルのように持って歩いたというのが事実だと思うんですけど。そのくらい研究されたり実験されたことが全部まとめてあるんですね。初版から数えると現在は5、6 版くらいじゃないんですかね?

○深沢:そうですね。

○齊藤:改訂版も出ましたからね。

○向山:そうですね。そのくらい戦後、銅版画の技法書という意味では本当にバイブルとなるような本を 先生は出版されています。モノクロームの時代の代表作であるダンテの『神曲』、これで実は先生は 1957 (昭和 32) 年に、日本版画協会の最高賞、日本版画協会賞を受賞されて、これでいよいよ名実ともに版画 家としてデビューしていきました。そしてメキシコに招聘されて、サン・イポリットで教えて日本に帰って来たのが 1963 年ですが、実はこの 2 年ほど前の 1961 年から少しずつ色が出て来ていました。「何でモノクロームからカラーなんですか」って質問したことがあるんですが「色があるほうがきれいじゃない。 僕はずっと色を使いたかったんだよ」と。つまりモノクロームの中で抑圧された世界だけではちょっと飽きちゃったと先生はおっしゃってました。テクニックが色を表現する代わりになっていた、だから「黒に色彩あり」ではないですけど、様々なテクニックを使ってモノクロームの限界までいったんだと思うんですね。そしたらそこから解き放たれたように色が出てくるんです。実はメキシコから帰って来て強烈な赤を使って刷ったら、ものすごく馬鹿にされたらしいんです。馬鹿にされたというか「こんなことしてたんじゃ駄目だよ」と言われたらしいんです。特にそのことを言ったのは、中林先生の先生である駒井哲郎。細かいことはお分かりにならないと思うんですが、イメージ的にはどうだったでしょうか、この赤。

○中林:何から話したらいいか分かりませんが、一つには資質の違いですね。つまり駒井哲郎っていう「銅版画の詩人」なんて言われますが、駒井哲郎と深沢幸雄さんの資質の違い、これはもう決定的に異なっております。もう少し詳しくお話ししますと、駒井哲郎は14歳で『エッチング』というタブロイド版の雑誌の中のミレーの銅版画に惹かれて、それ以後銅版画に傾倒していくわけですね。つまり黒と白のマチエール、黒と白の調和といいますか葛藤といいますか、そういうものの中で自分の夢が実現されるだろうとい

うふうな体質の駒井哲郎と、一方の深沢幸雄さんはそういう入り方をしていないんですね。美校に行った時も彫金科に行って、金属を扱うから金属に対してのわだかまりというか恐れというか、そういうものが全く無いところから始まっていまして。体のことはあったんでしょうけど、金属を自由自在に自分のものにして、そういう過程で様々な作品が生まれて。で、ここには黒白でなければいけないとか、色彩を使ってはどうかということが最初からなかったんだろうと思うんです、気持的には。ただ周りを見ますと、銅版画っていうのは黒いインクで刷ってるな、と。ということで黒に固執してやれるまではやったんじゃないでしょうか。これは僕の感想ですけれども、最初に言った資質の違い。つまり黒っていうのはインクの色で、白は紙の白ですよね、紙の白の上に黒一色で刻印してそこで自分の夢が実現できるというふうに感じるか、何か物足りない、何かもっとあるんじゃないかっていうふうな、もっと内面のドグマっていいますか、グネグネしたものをどう吐き出していいか分からないような中で仕事をしていた。そういう違いのように僕には見えます。

○向山:深沢先生からちょっと離れちゃうんですが、中林先生は実はモノクロームの先生でして。代表作の「転移」シリーズは皆さんご存知だと思うんですが。色刷りを試されたことはありますか?すみません。 余計な質問をして。

○中林:いえいえ。色刷りは一度だけあるんですよ。タバコと塩の博物館というのがありまして、東京に。そこからそのタバコのシリーズっていう版画を作ってくれと、僕だけじゃなく10人くらいの作家が依頼されて。それには僕も色刷りがあります。だけどこういうと僕の秘密ではないんですけど、自分の内面に沈んでいるものを取り出さなきゃいけなくなるんですけど、僕は小学校1年から5年まで4年間新潟に疎開してるんですね。加茂というところなんですけども、11月に入ると雪が降り始めて4月の半ばにならないと解けない。つまり半年間は雪の中に埋もれているっていうようなところでして。そこで目にするのは白と黒、雪と雪の反射によって目もくらむような闇っていうか黒が見えてくる、そういう中で幼児期を過ごしたもんですから、僕は黒を白い紙の上に使うことに全く抵抗がなくて、むしろ懐かしい情景が目の前に出てくるというふうな記憶にもなっているんですね。

○向山:ありがとうございました。

○深沢:一つだけいいですか。父が銅板を好き勝手に切り抜き出した時ですけども、あれって相当に、銅版画家にとっては邪道だったですよね。邪道。

○中林:そう、当時は邪道というふうに見られてたんでしょうね。ですからカラーを使った刷り物っていうものは銅版画ではないというふうな一般的な感じとしてはあっただろうとは思います。ですけど僕はいつだったか、山梨でお話ししたこともあるんですけど、深沢幸雄さんは銅板を切り刻みますね。僕から言うと切り刻んだような感じがあります。つまり自由に表現を優先するような、銅版っていうのは全くどんな形であっても良いというね。そういった全く自由な観念から生まれてくる。それの根っこは彫金科に学んだというところだと思います。

○深沢:自由で、相当に無謀で、暴力的な・・・。

○中林:そうだと思います。

○深沢:駒井さん、父が版画協会で受賞させていただいた時に、本当にいただいてすぐに駒井さんが家に みえてるんですよ。本当にそんなに足が悪くて、どこにも習ったりしたことがないのに、こういうものが 出来るはずがないとお思いになったらしいんです。でも駒井さんのすごかったところは、彼が一番推して 賞を下さっているんです。もちろん版画、銅版なさっている方はあまり多い時期ではないけれど。木版が 主流だったと思うんですけど。本質的な素質の違いがあって二人は別れているんですけど。父の作品は、 すっごくこれ暴力的で。これなんかまだ切り抜いているだけですけど、今度は2つに分かれてたって。

○中林:おそらく駒井哲郎の意識の中では、銅版画っていうものはこういうものだっていうものが、幼い時から固まってあったんですね。つまり銅版というのは人間のイメージ、イメージの中には色々な暗闇もあれば夢もあるし、色々とあるでしょう。そういうものを実現するための作法であって、それは四角い画面の中で黒白で表現されるという固定観念といいますかね、当時はそういう言い方をしなかったでしょうけども。

○深沢:それが正統でしたよね。

○中林:はい。それが正統です。そういうものだというふうに。この作品は全くそういうものを打ち破る。 打ち破っていながら、非常に人間の心の中に強い印象を訴えて来るものがある。そういうことにびっくり されたんだと思います。

○深沢:びっくりなさったでしょうし、若干嫌悪もなさったんだろうなと。

○向山:深沢先生に直接うかがったことがあります。春陽会を退会した時のことですね。やはりボロクソに言われたと言ってました。ボロクソと言ってましたから、駒井さんの中の銅版画ではなかったんでしょうね。それとすごく期待を寄せる言い方で怒られたというか、言われたとおっしゃっていました。でも7、8年経ったら、色刷りの版画も、こういう型を抜くのもみんな認めてくれた、とおっしゃっていました。

○中林:ちょっと言い直しますとね、駒井哲郎も自分なりのテクニック・技法を開発するということに対しては非常に執着心があって研究心もあったんです。《孤独の鳥》とかですね、サンパウロ・ビエンナーレですけれど、ここで賞を取ってきた《束の間の幻影》なんかも、それ以前には全くない技法なんですよ。

○深沢: すごいですね。あれね。

○中林:自分のテクニックを開発して、そこにどう自分のイメージを乗せるかっていうことに対しては、 版画家に限らずものを作る人間は皆そうだと思うんですけど、そういう駒井哲郎の目にですね、深沢幸雄 さんの新しいものは、何か新しいものを生み出そうとしている、そういう同志っていいますかね、そうい うふうな気分を同時に持ったんだろうと思います。

○向山:のちのち深沢先生は焼き物を制作しておられます。それからガラス絵を500点も制作し、さらに詩をつむいだり書を書いたり。たくさん色々なことをしましたよね。やっぱり、銅版画家・深沢幸雄ではあるんですけど、マルチアーティストでもあったし、それはもしかしたら池田満寿夫にも影響を与えたのかもしれないし。そういう意味ではやっぱり深沢先生は表現の中に自由っていうのをものすごく求めた人で、型に縛られない。でも別のところではすごく職人芸的なこだわりが強かったりというようなところが、駒井さんと深沢さんの、随分違う点で。もちろん似通ったところもあったと思いますが。版画家ってどこか職人的なところがあったりしますからね。

○深沢:駒井先生だけではなかったんですよね。あの時。

○齊藤:特に銅版画家っていうと、色々な版種によって、私達版画協会の中でも版種によってちょっと人

間が違うんですよ。とくに銅版画家の人達というのは、変にこだわりがあってですね。それから機械いじりとか。

○深沢:機械好きですね。

○齊藤: そういうところからいっても、銅版というのはちょっと違うところがあるんですよ。銅版画家は 錬金術師みたいなね、そういう謎めいたところがあったり、銅版そのものを腐蝕してやっていったりする。 深沢先生が夜型で、こういう仕事をやっているのは聞いていましたんでね。だいたい銅版に向かって、夜 中にしこしこやってたりする姿というのは、ちょっと普通の版画家から見れば、銅版の人の持っている特 殊なものがありますね。

○深沢:とりわけ、うちは工事現場っぽかったんですよ。銅版を磨くのも工具使って手でなさいますで しょ?皆さん。うちは全部モーター使いますし、彫る時でも、とにかくやたらモーターってものが好きで したね。チンタラ号もね。

○向山:あとで話そうと思ったんですが、先生は発明家でもあったんですね。駒井哲郎の話に戻らせていただくと、書家が白い紙の前でまず座って精神統一をする時みたいな部分が、駒井先生の世界にもありそ

うなんですが、深沢先生はこんなの時間がもったいない、メゾチントの 目立ては自分でやらないで機械でやれば早いという訳でロボットを造っ てしまった。さらに、先生は書を書く前も、実は墨をモーターで摺って ました。墨摺ってる時間がもったいない。書家の先生方に言わせるとそ れは駄目だとなると思いますが。なんとアクアチントという松脂を摺る 乳鉢、これもモーターで摺ってました。ということで先生のアトリエに 行って最初に皆さん驚かれるのは、作業が結構オートメーション化され ている。自分は頭の中で考えて絵を描くだけに集中して、刷りは暁子さ んに全部お任せっていうような先生の作家人生だったんです。そのへん も他の銅版画家にはない深沢先生らしいところですよね。じゃあちょっ と先に進めさせてください。自由に腐蝕で銅版画を切り刻んで、いよい よメキシコに出会ったことで、色がたくさん登場してまいります。イメー ジの源はメキシコのアステカの文明だったり、文字、碑文や石に刻まれ た模様みたいなものなどです。この《影(メヒコ)A》(図3)のような 作品ですが、こんな形をしているものを、今度は刷り師として、暁子さ ん、刷りづらくなかったですか?



図3:《影(メヒコ)A》1974年

○深沢:これは案外色がいい。3枚に分かれているんですね。右のグレーの部分と、それから顔があって目がある部分と。それから下の部分と3つに分かれていて。一番右の部分は雁皮紙を使わないで色で刷ってあるだけ。そこの部分は雁皮紙を使って刷って、これは一版多色で下にインクをつけて上にローラーをかけている。

○向山:刷り師泣かせですね。

○深沢:またこのローラーが半端じゃないほど重くて。今はさすがに筋肉が落ちましたけど。こうやって やるとムクっとなるほど筋肉がつく力仕事でした。

○中林:一つ質問なんですけど。真ん中にある一番大きな面積の部分は雁皮刷りなんですか?

○深沢:雁皮刷りです。

○中林:ふーん。雁皮をこう丸く形を切って…。

○深沢:切りまして。

○中林:ローラーで薄いヴィクトリアって言うニスをまきつけて版面に転がせば雁皮刷りと同じような効果になるということを、それはなさらなかった。

○深沢:はい。していないです。だから先生が考案された紙自身に雁皮を漉き込んだ、すごく良い紙があるじゃないですか。あれにしたらって、私が手を抜くためじゃなく父に言ったことがあるんですけど、この作品は全部が雁皮ではない訳です。駒井先生の紙は雁皮じゃないところがないわけですから。ローラーだけのところってのはないですから。「だから駄目なんだよ」って。「駄目なんだよ、君」って言われました。

○向山:業界裏話です。その面倒くさい雁皮刷りをしなくて良いようにと、中林先生が雁皮を初めから紙 に漉き込んだ紙を発明されたけども、深沢先生はそれじゃあと。

○深沢: そういうふうにしてって、私も言ったんですけど。

○向山:お高い紙だったように記憶していますが。

○深沢:お高かったですけどね。それとは別に、どんどんエスカレートしてですね。この作品ではないですけれど、ローラーを使うと、このローラー部分がべたつくんですよ。そこの上に半分だけ雁皮をかけるんですけど無謀なことですよね、やりますけど。

○中林:深沢先生に刷りは大変でしょうと言ったら「いや一娘がやるからね」っておっしゃったことがあるんですけど。暁子さんと深沢さんとコンビネーションですね、これは駒井哲郎の画業について言った言葉なんですけども、踊り、バレエの言葉の中に「パ・ド・ドゥ」って言葉があるんですけど。つまりよくデュエットっていうふうに言いますけど。男子の踊り手と女性の踊り手が2人組んで持ち上げたり飛ばしたり色々やりますよね。あれを踊りの「パ・ド・ドゥ」ってフランス語ですけど、言うんです。これはどちらかが先行してやるんではなくて、お互いの呼吸をはかりながら、合わせながらやらないと上手くいかないそうですよ。暁子さんの刷りを後になって知るんですけど、深沢先生があれは娘が刷っているんだっておっしゃった時にですね、びっくりしたのは刷り手と作り手の呼吸の合い方っていうんですかね、これにはもうびっくりしましたよね。普通版画家は、人に刷らせるのが嫌ではあるんですけど、仕方なく刷ってもらったりして新しい仕事が出来たりするんですけど、このお二人の関係は、一つの作品にピタッと息があって作り上げるというのは、これは特別なんじゃないかなと。まさに「パ・ド・ドゥ」ですよ。

○向山:親子でこれだけデュエットを歌うような仕事をしている人って、あまり例がないですよね。

○中林:いないでしょうね。

○齊藤:ちょっとよろしいですか?駒井先生は、資生堂のギャラリーですかね、あそこではじめの頃発表されていたんですよね。私は何回か通ったんですけど、駒井哲郎さん自身が刷った《束の間の幻影》、それからそのあと刷り師の人かな、刷った作品が2点並んでいたことがあったんですね。たまたまその展覧会を見た時に、駒井先生の方は確かに汚れというか拭き取りが完全でないところがあったんですけど、後

で刷ったのは確かにきれいに刷ってあるんです。ところがですね、2点比べてみたら、これはやっぱり駒井先生の刷った方が、とてもその作品を十分に表現出来ているのに、刷り師の方はきれいにすることだけに頭がいっている。今回もずうっと展示を見ていると、その辺のことはですね、暁子さんが深沢先生のおやりになることをちゃんと飲み込んでやっていらっしゃる。版の持っている表現がある、すべて力強く表現されている。でありながら拭き取りは完全にしているようですね。

○深沢:しています。

○齊藤:それは深沢先生自体が、版自体がそのくらいにしっかり作ってあるからですね。私達も作っていて、版が弱かったりすると無理矢理残したりするんですが、それは汚れにしかならないんです。決して作品の表現に良いことはないんですよ。そういうニュアンスで、完璧な刷りと、先生の意図する作品をもう十分に飲み込んでいらっしゃる。

○深沢:版が出来て、試し刷りをした時、ここんところもう少し暗いんじゃないかとか、明るいんじゃないかとか言うわけですよ。でもこの版自体はそうなっていないから、暗くしたいんだったらテクニックで暗くしておいてくれないと、手で調節すると同じものがたくさん刷れないって言いました。

○中林:ついでにもう一つ言わせてください。この暁子さんがいらしたから深沢幸雄芸術がこれだけの数生み出されたんですよ。僕は自分でほとんど、99パーセント自分で刷るんですけど、60年近く銅版画やっていますけど、いまだに500点しか作品がないですよね。つまり作って刷って、同じくらい、刷る方が長く時間がかかるかもしれません。暁子さんのお陰でね、これだけ多くの人達に深沢芸術が見せられるっていうことは、大変な貢献だと思います。

○齊藤:深沢先生自身が、おそらく暁子さんが刷ってなかったら、作品の数は半分になっていたんじゃないかということをおっしゃってた。

○深沢: それはあるかもしれないですね。先生方はご自分で刷って、何枚も刷っちゃった時、ここをこう変えたいと思ったことありませんか? 父って結構それがあったんですよ。

○中林:僕はそういう経験あんまりないんですけど。恋愛するでしょ?恋愛するとするでしょ?ある時別かれるとしますね。

○深沢:たいがいが別れますね。

○中林:たいがいね。僕は未練ていうのが大嫌いなんですよ。うん。別れるといったら、その次からは・・・

○深沢:未練ていうのは、それが未練じゃないですか。その段階で興味がなくなりません?

○中林:版画の良さっていうのは筆を置いて、おしまい。あと刷って作品に、これは自分の仕事というよりも人に渡すために刷っているわけですよ。だから後でここをこうしたい、こうしたいというのは、そんな未練はいけないと。厳しく。

○向山: そういう時暁子さんはどうされるんですか? 言うことをお聞きになるんですか? 駄目って言うんですか?

○深沢:それは言わないです。だから5枚くらい、完成段階で刷っちゃいますよね。そうすると言いづらいんです。その時じっと作品を見ているんですよ、黙って。これは言いづらいんだろうなと思うわけですよ。一度刷り始めちゃうと刷ったものが無駄になりますから。直したって良いよと言うんですよ。でも、直した後に必ず良くなるわけではないんです、当たり前のことですけど。だから3枚刷って廃版にしたこともあります。銅版画は油絵と違って刻んでしまうと直しがきかないですから。本人が痛い目を見るということになるんですね。未練を断ち切るとおっしゃったように、そういう形に本人が踏ん切りをつけていたのだろうと思います。

○齊藤:中林先生にちょっとお聞きしたいんですけど。エディション入れますね。エディションを一気に 刷るんですか。

○中林:僕の場合はね、そういう未練がましいのは嫌だっていうのと同時にね、大変その経済性っていうか、考えるものがありましてね、一気に刷りたいんだけど、まず時間と紙代と、もし売れなかった場合どうなるんだろうという恐れがあるわけですよ。当面必要な 4、5 枚を刷る。

○齊藤: それを聞いてちょっと安心したんですけど。

○向山:齊藤先生はどうされているんですか?

○齊藤:私はですね、やはり自分で版を作って自分で刷る、中林先生と同じなんですけど。版が仕上がるまでは実に喜々として色々版を作るんです。試し刷りの段階が一番面白いんです。直しをしたあとに、何枚か刷ってみてこれで行こうと、これでエディションを出そうと、そういうところまでが非常に楽しい作業なんですよ。ところが今度エディションが決まってですね、同じものを30枚も50枚も刷る。これはもう同じ仕事の繰り返しでね、あんまり楽しくない。だから仕事がいつも仕上がると、刷りに入ると中断されるというか。大体作品が仕上がる頃には、早く言えば次の作品に取り掛かるイメージが出来ているのに、刷りでもって中断されている。実に刷りは苦痛でならない。

○深沢:刷りで中断されると言っても、刷らないと外には絶対出て行かないですからね。

○齊藤:そうなんですよ。版画の場合刷らないと絶対出て行かない。私の場合あとで同じ状態で刷るというのが、これまた大変ですから。10枚か15枚はその時刷るんですけど、それはもう単なる作業ですから。

○中林:僕はね、刷りが好きなんですよ。刷る度に良いなあって思う。喜びが沸いてきます。刷るのはちっとも嫌じゃない。むしろ作品を作っている時の方がどうしようか、ああしようかと色々考えて苦しんで反省したり・・・色々なんで。刷りはもう出来上がっているものを機械的に、ジャズかなんか聴きながら実に良い気持ちで。

○深沢:珍しいですよね。作家の方としては刷ることもお好きだってなかなか・・・と思いますけど。

○中林:珍しいでしょ。いや、だけどね、生み出すわけでしょ?刷らないと生まれないでしょ?生み出す 喜びっていうのはやっぱりね、作っている時よりも刷っている時の方が、僕は実感するんですよ。

○齊藤:かつての日本の浮世絵とかの版画の場合、彫師と刷り師があって、ちゃんと分業化されていた訳で。だけど私達はもうそんな形ではないから、自分で彫って、自分で刷って、ということですので。これは暁子さんの刷りに対する、今回も会場を見ましたけれども・・・すごいですよね。

○向山:もう、この細腕で。おそらく計算したら、分からないくらい刷っていますよね。

○齊藤:そうですよね。銅版画は他の版とは違って、ただインクを置けば刷れるかって言うとそうじゃなくて、ちゃんと拭き取りをしないといけませんからね。その拭き取りの作業がまた大変なんですよ。

○向山:ちなみに日本の銅版画家お2人がこうおっしゃってますけど、フランス語で言うとパントル・グラヴュールって言うんですけど、大体欧米では絵描きが版画をやるんですね。日本の様に版画家という専門性は、どちらかというと珍しいんですよね。なので自分で刷るんですよ。欧米の場合では版画工房というのが発達していますから、作家は1枚だけ色見本を完成してオッケーを出すと、あとはこういう暁子さんのようなマスタープリンターがいましてね、その色見本にピシッと合わせて出版している。限定部数などうるさいですけどね。だから中林先生のように刷ることが楽しいのはとてもすばらしいと思うのですが、欧米の版画というのは、工房が印刷して出版していくのが普通。深沢先生がこういうことを言っていました。作品がうんと少ない。浮世絵を見てみろ。なんで浮世絵が今の時代に残っているか、あれは1万枚近く摺っているから残っているんだって言うんですね。70枚ばかり刷っても100年もすればなくなるなって言っていました。もちろんこの話はお酒飲んだ時の雑談ですけどね。つまり浮世絵の時代というのは、グラビアのようにどんどん摺ってね。青年が懐にいれて美人画をニヤニヤしながら眺めたりする。もっと言えば印刷物ですね。歌麿とか人気作家の場合、だいたい何千枚と摺るんですよ。だからうっかりすると押入れのどこかから出てきたり、古い家の床柱に貼り付けてあったのが出てきたりする訳ですよ。70枚

前後では版画を刷っても残らないということですね。そんな話もありました。ちょっと刷りの話題が長くなりましたが、これも暁子さんの裏話を聞くという意味では大変良かったです。

第2期にあたるメキシコ以降の時代の作品では、最初の頃は影がずっと出てきているんですけど、私も先生にこの影という意味について質問したことがありまして、この影はメキシコの歴史の中で大量に人が殺されたり、神殿に埋められたり、ピラミッドにお供えとしてあげられたり、その後もメキシコ革命があったりと、たくさんの人が実は亡くなっている。そういう意味での影だと、それから現代のメキシコという意味でも実は影というタイトルを使っているんだよ、というふうに言っていました。特にメキシコに行った日本人の作家たちの何人かは、メキシコの空気が持っている、呪術というのか呪縛というのか、そういうものに遭遇したそうです。深沢先生も鉄の爪のようなもので肩をぎゅっとつかまれたそうです。本当は、先生は幽霊を何回も見ているらしく、有名な話が、金の梯子というもので、これは私は10回くらい聞いたことがあります。



図4:《掌の中の影》1976年

メキシコにはそういう魂が浮遊していたりするらしいですが、それらも影という言葉には込められている そうです。《掌の中の影》(図 4)も含め、この頃は影がたくさんですね。

○深沢:刷りについてですが、雁皮紙と銅版画の関係のことなんですけど、《掌の中の影》は二つに分かれているんですが、ここにローラー、ここは雁皮、まあだからローラーの上に雁皮がかぶっている。ちょっと乗ると雁皮がべたっとくっついちゃいますから、とても厄介な版でした。

○向山:という刷り師の苦労を絶え間なく、ずっと刷りの苦しみを語っていただいても良いんですよ。ご本人も認めていらっしゃる1千何点作られた中の、自分の代表作といったら必ずこれというのが、1978(昭和53)年の《凍れる歩廊(ベーリング海峡)》ですね。氷でつながっていたベーリング海峡をモンゴロイドが下っていくという、壮大なモンゴロイドの歴史を謳った作品ということになります。そもそもメキシコに渡った時に、ソカロとか市場に自分の母親の背中にそっくりのおばあちゃんがいたり、そういうのを

見て、モンゴロイドの血というのがはるか南米の方にまで到達したんだなという壮大なロマンと歴史を 《凍れる歩廊(ベーリング海峡)》というタイトルに込めて作品を作ったというふうに言われています。左 側にはユーラシアの植物、右側にはアメリカ大陸の満天の星、そういう意味が込められています。真ん中 のあの女性の目、これはメキシコのセニョリータですかと聞いたら確かそうだと言われたと思うんですけ ど、そうですね。とても美しい女性だったんだと思うんですけど。先生の作品には時々女性の目が出て来 るんですね。残念ながら男の目は一度も見たことがないですね。これらは第3期の、モンゴロイドの壮大 な歴史いわゆる叙事詩を謳う時代になります。深沢先生もご自分で言っているように、外に自分の命の根 源を辿るような叙事詩があったらしいんですけど、その後は自分の身の回り、あるいは日常の中にテーマ を求め、「人間劇場」なんていうタイトルで、家族であったり自分の周りの人間だったり、そういうもの にテーマを絞っていく時代になるようです。これらの作品を準備したのは、さきほど話題になっておりま した目立てをするロボット、チンタラ1世号です。メキシコのカウボーイハットをかぶって、顔は先生が ·焼き物で作られて、その動きは利根川の船頭が船をこぐようなイメージです。手袋があって、自動で動く ようになっています。先生は発明家でもけっして技術を隠すことはありませんでした。『銅版画のテクニッ ク』と同じように。齊藤先生にもチンタラの設計図面を送ったり。先生は、権利もあるのに特許も取らず に全部情報をあげて、今は日本の大きな画材の専門メーカーであります新日本造形というところでも、こ のチンタラの血を受け継いだロボットが市販で売り出されているんです。美術大学なんかでも結構置いて あるんじゃないですかね。展示室でも後半の方は、このロボットで目立てされたメゾチントの大型作品が ずらりと並んでいます。ユーモアたっぷりの先生なので、こういう愛らしい名前を付けられたんですね。

あとは文学的な素養というんでしょうか、深沢幸雄という絵描きは、詩人にもなりたかったでしょうし、 実際にたくさんの詩をのこされています。それを書にしたためることも生涯を通じてやられています。草 野心平からはじまって、アルチュール・ランボーとか、特に宮沢賢治に関しましては、最近亡くなられま した弟さんともずっと長いこと交流されておりました。そういう意味では、銅版画の先生もいらっしゃい ますが、あまり詩画集が日本の社会では人気が無いというか、欧米のように、あの詩人とやりたい、詩人 があの銅版画家とやりたいというようなことは日本では歴史的にみてもあまり発展してきませんでした。 深沢先生は実は早い時期から、好きな詩人の詩を作品につけたり、あるいは当時現存していた詩人と交流 して詩画集を作ったりということを行って、たくさんの詩画集を出版されています。これも日本の銅版画 家の中でも圧倒的に多いように思うんです。何よりも自分が詩を好きだったこと、詩で表現することが好 きだったし、非常に詩に深い関心をお持ちだったように思います。今回の展覧会が過去に開催した深沢幸 雄展と随分違うのは、その詩をテーマにしていて、学芸員が深沢先生の自作の詩を抜き出したものを高い ところに展示したり、それを見てそのコーナーの作品を見るとまた深く感じられるような、大変すばらし い構成になっているなと私は個人的に感じました。過去に深沢幸雄展というのは、私が現在勤務する南ア ルプス市立美術館も含めれば、山梨県内だけでも5回くらい展覧会をしているんですが、今回の追悼展は 今までやった展覧会とは少し違うと思います。そういう意味では非常に内面的な部分まで掘り下げられて いるし、重要な資料を展示しているなということがよく分かります。ところで先生は、生涯に2回の宮沢 賢治の詩画集を刊行されましたが、普段詩を読んだり、詩の世界というのはどういうタイミングで作られ たのでしょうか?お聞きしたいのですが。

○深沢: 詩画集の話からはずれるのですが、例えばメキシコに参ります時にスケッチブックを持って行くんです。1枚、2枚はスケッチを描いて来るんですけども、なんか大半が文字、詩と文章。スケッチ1枚は1枚で完結するけども、詩とか文章はそれを読むといくらでも絵がつかめる、出て来る、というふうに言っていました。

○向山:今回の展覧会担当の太田さんにちょっとお聞きします。先ほど私が言った、今回の展覧会のことで詩を抜き出したという中に、自分の中から言葉が出なければ作品が出来ないみたいなことを謳った詩が、高いところに展示してあったと思うんですが、あれはなんて書いてあったんですか?

○太田:「俺の内部に文学が起らねば俺の精神は揺れ動かぬ」

○向山:という言葉が高いところに。先生の作品を作る1つのアプローチというか、それは文学性・・・。

○深沢:言葉ですね。ものすごく多作家で、のべつ絵のテーマが出て来るタイプの絵描きだったんです。それが良い悪いは別として。それでも行き詰る時というのがあるわけです。そうすると辞書、広辞苑でも、言葉が好きなんですね。その言葉を見た時に浮かぶイメージっていうか、辞書引いたりして。とんでもないタイトルの、モノクローム時代の絵がありますよね。あれも辞書で。辞書見て作ったというのも変ですけれども。絵のイメージが出て来るよりも先に言葉が出て来たり、詩でもいいですけど。さきほどの詩画集もですが、ある種の行き詰まりの時に作られた様な気がしています。

○向山:決して比較ではないけれど、先生の文学性をすごく感じるのは1つ1つのタイトルがすごく凝っているなってことです。今日のお2人もそうなんですけど、たとえば齊藤先生は《メモリー》だけで多くを語ろうとしないじゃないですか。この作家のタイトルっていうのも時代や人によって様々な付け方があって、番号しか付けない方もいらっしゃるし、タイトルをわざわざ付けないことがタイトルだってやっている作家もいるんですが、そういう意味ではやっぱり深沢先生は詩が先ということでいいでしょうかね。お2人にも同じことをお聞きしたいのですが。いつも作品を作られる時、どちらが先になりますか?

○齊藤:私なんかもどちらかというとあまりタイトルは・・・制作年とかナンバーを付けるくらいで。大きなシリーズというか、これは版画をやっているとですね、技法なんかも変わる時期があるんですね。一つの作品をきっかけにばっと作品が変わってシリーズものを作ったり、私の場合はだいたい10年刻みで出て来る。大きなタイトルの違いはありますが、あまり1つずつのタイトルというのは付けないですね。

○向山:中林先生は「転位」のシリーズになってからはずっとこれですよね。でも「転位」の後ろに何か 付いていますよね。

○中林:付いている時もありますし、番号だったりしますね。転位っていうのは版画の仕組みのことなんですよ。僕も若い頃は文学的なタイトルをよく好んで付けましたね。それは作っている最中に浮かんできた言葉が多かったと思いますけど、ある時からやっぱり言葉に縛られたくないといいますか、もうちょっと自由に見る人に見てもらいたいというか、これは時代のせいかもしれませんね。時代と一致しているかも知れません。

○向山:ありがとうございました。それぞれ作り手の、作品に対するタイトルの考え方が違うということが皆さんお分かりいただけたと思います。例えば《黄昏銀座》という2000(平成12)年の作品なんですけど、これは先生が多摩美の帰りに銀座で軽くお酒を飲んでいた時に生まれた作品だそうです。先生の書にも「群青の修羅は両手に溢れたり 黄昏銀座は水の明るさ」という言葉が書いてあるそうですね。やはり先に。修羅は阿修羅の修羅ですね、そういうものがたくさん銀座に出て来て、こんなに人がいるのかというのを両手に溢れたりと表現したり。最後の5期の辺では身の回りの出来事、自分の感じたこと、そういうものを1人の人間としてテーマにしながら作品制作に持っていくんだと話されていましたが、その中でも特に《黄昏銀座》という2000年の作品は、先生の象徴的な晩年の作品として制作されました。

ここで少しだけ皆さんとの時間を取りたいと思いますが、何でも結構です。暁子さんでなければ答えられないことや、焼き物のことでもいいですし、日常的な些細なことでもいいですから、何かご質問のある方いらっしゃいますか。今日はおとなしい方ばかりですね。時間になりましたが、最後に、このお2人の写真(図5)をご紹介します。先生のサロンは、奥がアトリエでプレス機があります。山梨県のご出身で、人間深沢幸雄の魅力にとりつかれた人たちは足繁くこのアトリエに通って、たっぷりのお酒をいただきな

がら、先生の人生観、作品作りについていつも話を聞いた という懐かしい場所です。この空間は今もあのままで残っ ているということですね。

○深沢: はい。2006(平成18)年に向山先生が撮ってくださった写真です。

○向山:あ、そうでしたね。

○齊藤:この写真はですね、暁子さんが座っている場所に 私が座っている写真もあるんです。ですから12年前です かね、13年前ですかね。



図5:2006年2月 深沢宅にて 深沢幸雄、暁子氏

○深沢:12年前ですね。

○齊藤:この時、深沢先生80歳。美術館の作品の整理で、深沢先生の色々な資料の調査がありまして、 雨宮さんと向山さんから、齊藤さんも一緒に行こうよって言われて行ったのがこの時になりますね。それ で、先生80でまだ早いじゃないですかって言ったけれども、深沢先生が、今やっておかないともうでき

なくなっちゃうからねって言ったのがこの時だったんです ね。そのあと美術館の企画展でお会いしただけで、深沢先 生の元気な姿というと、私はこの時の姿が印象に残ってい ます。ですから今回の図録の頭にある写真は本当に亡くな る前の写真ですが、ある意味では私は深沢先生のあの時の 写真が頭にあるから良かったなと思ったんです。

○向山: これは大事にされていた甲斐犬ですね (図 6)。 歴代甲斐犬を飼い続けましてね。信玄公って登録しようと したらもう先にあったらしいですね。それで頭に大を付け て。大ちゃん大ちゃんってみんなが呼ぶんで、大ちゃんだ から大吾郎とかそういう名前だと思ったら、大信玄て。



図6: 深沢幸雄と愛犬・大信玄

○齊藤:これ三代目ですか。

○深沢:三代目です。甲斐犬の純粋性を重視の方から。

○向山:甲斐犬を正しく飼っている方からずっと子犬をもらって。家族の1人ということで、なんで最後に犬の話をするんだと思うかもしれませんが、深沢家にとっては大事な家族だったということで、先生の良い写真でもありましたので用意させていただきました。詩のことや他にも細かいこともまだたくさん用意していたのですが、以上で深沢先生の生き方、作品作り、それから普段聞けない工房での刷りの様子、さまざまな点から、今日は3人の先生方にお話をうかがうことが出来ました。このあと展覧会場で、座談会で話題になったことを少し頭の隅に置かれて作品を鑑賞されれば、より深く深沢芸術に近づいていただけるのではと期待を持っております。ではご質問がないようですので、以上で座談会を終了させていただきます。最後にありがとうございました。

山梨県立美術館開館 40 周年記念「文化の種まきプロジェクト」* **歴代館長トークショー**

日 時:平成30年11月20日(火)〈県民の日〉午後2時~3時30分

場 所:山梨県立美術館 講堂

主 催:山梨県立美術館

登壇者:濱田隆氏(第3代館長)、島田紀夫氏(第4代館長)、白石和己氏(第5代館長)

司 会:向山富士雄氏(南アルプス市立美術館館長/山梨県立美術館 前学芸課長)

(聴講無料・85 名出席)



会場風景

〈開催趣旨〉

開館 40 周年を迎えた山梨県立美術館のこれまでの歩みを振り返り、さまざまな経験やその中から得られた教訓をもとに、未来の美術館像についての提言をいただくべく、歴代館長 3 氏によるトークショーを開催した。

濱田氏、自石氏の3名からは、それぞれが置かれた立場、美術館の現状の中から、展覧会の開催やコレクションの充実などをいかに発展させていくかという取り組みが語られた。3氏に一貫していたのは、当館コレクションの根幹であるミレーおよびバルビゾン派の作品を中心としたコレクション形成に対する方針と、時代の要請を鑑みつつ、常に県民の目線で美術館をどう位置づけるかという問題意識であった。これらを踏まえ、開かれた美術館であること、地域や企業と積極的につながっていくこと、山梨県内の博物館など他の文化施設と連携することで利用者が利用しやすい環境・ネットワークを築いていくこと、県民の文化に対する意識を醸成させる場として機能することといった展望が示された。

聴講者に対して行ったアンケートは3分の1から回答があり、これまでの活動に対する評価のほか、地域とつながり、他文化施設と連携することを望むといった声が寄せられた。特色あるコレクションの充実した展示、さまざまな内容の特別展を行い、ワークショップなど教育普及のイベント等を積極的に開催するといったこれまでの活動を継続するとともに、企業や他施設との連携をはかり、広く県民の資産として親しまれる場となることが今後の指針となることが共有されたといえる。

*「文化の種まきプロジェクト」は「平成 30 年度 文化庁 地域の美術館・歴史博物館を中心としたクラスター形成事業」として採択され、本事業も補助金を得て開催された。

○太田:山梨県立美術館は、今年開館 40 周年を迎えておりまして「文化の種まきプロジェクト」と題した様々なイベントを行っております。その一環として、歴代館長のトークショーを開催することとなりまして第3代、第4代、第5代の元館長の先生方にお集まりいただいております。司会は当館前学芸課長で今は南アルプス市立美術館の館長でいらっしゃる向山先生にお願いしております。それでは、開催にあたりまして現在の当館館長・青柳よりご挨拶申し上げます。

○青柳:青柳でございます。今日は山梨県立美術館の歴代の館長3代にわたって、お話を聞けるということで大変楽しみにしております。と言うのは、私この美術館に来てまだ2年にもなっていないのですが、日本にたくさんある美術館の中でも、規模はそれほど大きくはありませんが充実していて、穏やかで、そして今開催中のドービニー展のような非常に学術的にも、フランス美術を考える上でもどうしてもやらなくてはいけない美術展などもきちんとやっているという意味で、全体の調和のとれた良い美術館になっていると思います。それは今おられるお三方の先生方が大変な貢献をなさった結果だと思っております。残念なことに初代の千澤先生、それから2代目の西川先生のお2人は、違う世界にいらっしゃいますので、今日ここに濱田先生以降、島田先生、白石先生にお話を聞き、そしてそれを当館の生き字引のような向山先生に司会いただくということで、これから楽しい色々なお話を聞けると思います。それをまた我々今後の美術館の活動、運営の基礎にして再出発をしていきたいと思いますので、どうぞよろしくお願いいたします。今日はどうもありがとうございます。

○向山: それでは皆様改めましてこんにちは。ご紹介いただきました私、司会・進行を務めさせていただきます向山と申します。どうぞよろしくお願いいたします。会場を拝見しまして驚いたのは、なんと歴代の副館長さん、総務課長さん、県の関係の皆さんがたくさんいらっしゃる。ということは、この美術館を一緒に支えてきていただいた仲間の方が今日はたくさんご来場されていて、いつもの講演会と様相を全く変えておりますけれど、その分私はお世話になった上司でありますが、まるで恩師と一緒に講演会をするようで大変緊張しております。最後までお付き合いいただけますようよろしくお願いいたします。

それではさきほど青柳館長さんからもお話がございました、お2人の館長さんは既に他界され、いらっ しゃらないのですが、はじめに亡くなられたお2人の館長さんについてのご紹介を申し上げたいと思いま す。初代館長は千澤楨治館長。東京国立博物館、町田の博物館を経て、山梨県立美術館の初代館長になり ました。時代は田辺国男知事の時代で、今日ここにいらっしゃる皆様はよくその歴史をご存知の方ばかり なのであえて細かくは申しませんが、山梨県立美術館にミレーのコレクションを最初にもってこられた、 名物館長さんです。残念ながら、ちょうど就任して5年目の4月にご病気になられて志半ばで他界されて しまったという館長さんですが、この美術館のコレクションの礎となりました、ミレーを最初に田辺知事 さんと協議して館の1つのコレクションにしようというふうに決められたのも初代館長の千澤先生でし た。続きましてその後、夏に、7月か8月頃に2代目館長に就任されたのが西川新次先生です。文化庁の 文化財調査官を勤められた後、慶應義塾大学教授に迎えられ、その後当館にいらっしゃいました。仏教彫 刻をご専門にされていました。我々の先輩の学芸員たちは「仏の西川」というふうによくおっしゃるくら い、物静かでおとなしい方でした。お酒を飲むとちょっと元気になるように思うのですけれど。どの館長 さんも人間味にあふれた方で、西川先生も公私ともに楽しい美術館時代を過ごさせていただきました。こ のお2人のあとにですね、今日ここにいらっしゃる3人の先生方を改めてご紹介申し上げたいと思うので すが、時間の関係があるということなので1時間半の中で将来の美術館像まで語っていただく都合上、ま ず、各館長をご紹介してから今日のテーマに言葉を添えていただきながら、話の内容を深めていくという 流れで進めさせていただきたいと思います。

3人の館長さんには、1つめに、館長時代に一番自分が美術館の中で気をつけなければならなかったことや、一番やり遂げたかったことといった大事なこと、2つめはやはり自分が苦労したり思い出に残った、特別展を中心としたアートシーンついて、3つめは、本当は今の館長さんにも加わっていただきたいところですが、青柳館長さんは特にお忙しい方なので、この美術館の30年を振り返ったあと将来30年50年

あるいは 100 年にわたる山梨県立美術館の将来についてというのを、できましたらフリートーク、館長さん方の討論のような形にしていきたいと考えています。

それでは、はじめに3代目の館長でいらっしゃいました濱田先生からご紹介して、美術館館長として大事にしたことをうかがいたいと思います。3代目の館長・濱田先生は1991 (平成3)年の4月から2000 (平成12)年の3月までの9年間にわたって御奉職いただきました。まだ日本には公立美術館がたくさんございませんで、地方公立美術館の火付け役とも色々言われる美術館の1つになったわけですけれども、コレクションにミレーという作家を選び、全国からたくさんの人を集めた美術館ということで注目される中で、濱田先生はもちろんミレーを継承しますけれど、他にも美術館教育に力を入れ、そこから先進館の情報を集めるようにということで、学芸員たちも4名ほど海外の先進館の視察や、自分の研究に関わる対象美術館に行かせていただきました。その中に私も入れていただいたのですが、君はアメリカに行って世界の美術館の最先端の活動を研究してきなさいということで、そういうことを積極的にされた館長さんでもありました。濱田先生から最初のテーマ、館長として在任中一番大切にしたことについてうかがっていきたいと思います。あまり難しく考えずに、楽しかった思い出でも結構ですのでよろしくお願いします。

○濱田:ご紹介にあずかりました濱田でございます。第3代館長ですけれども、考えてみますとかれこれ、 30年近く前になるということで、すっかり年をとってしまい、お役に立てるかどうかあまり自信をもっ ていませんけれど、どうぞよろしくお付き合いいただきたいと思います。向山君は、昔の部下であったわ けですが、彼から過分な言葉をもらったわけですが、どうもあんまり記憶に無いのです。それほど年を重 ねているわけです。そういう点では自分勝手な話になるかもしれませんけども、なるべく筋に沿って話し ていきたいというふうに思います。この館にきて私がやったことといいますと、この美術館はですね、当 初からミレーの美術館として、初代の千澤館長がほとんど礎を築いたといっても良いと思います。コレク ションの大半は、この時に出来上がっていたといって良いと思うんですけれども、ミレーとバルビゾン派 の作品というものが大きな1つの柱であることは言うまでもありません。第2点として、国内の著名な近・ 現代の作家の紹介ということが当時盛んに行われました。これも初代から2代3代と、例えば小磯良平や 岡本太郎とか、あるいは現代を代表する彫刻家ですけれども佐藤忠良、舟越保武、柳原義達の展覧会を次々 やったというような実績がございます。第3点としては県内の作家をいかに検証し、紹介するかというこ とで、当時行われましたのは「郷土作家シリーズ」というシリーズをずっと続けてやってまいりました。 さきほど向山君から話を聞きましたが、これはだいたい当時 70 歳を超えた老大家を紹介するということ でございました。私の時に確か10数人の郷土作家を紹介したというふうな経緯がございました。その中 には版画家として著名な萩原英雄先生、それから先般亡くなられた深沢幸雄先生などの展覧会なども計画 されたわけであります。その他に明治大正の新版画など版画展をかなり意欲的にやったような経緯がござ います。その他に、いかに県出身の新人を発掘するかということで、とくに新人選抜展、のちに名前を変 えて新進作家選抜展という展覧会を何回かやり、若い人の掘り出しということにあたりました。その辺は 全て向山先生や関係者の積極的な努力の賜物であり、それで実現したということであろうと思います。

ここでちょっとその他の展覧会の企画について、私の代で主にやらせていただいたことなんですけれども、当時、今笛吹市にあります県立博物館はまだ誕生しておりません。これができるのは私が辞めました数年後の、2005(平成17)年でありますか、だいぶ後になるわけですね。そういうことで美術館においてもやはり博物館に関わるような事業をやりたいと考えました。余談になりますけれども、この美術館ができるにあたってははじめ博物館構想があったわけですので、その博物館構想を美術館としても展開する必要があるのではないかということで、美術館でも博物館的な事業を行うべきではないかというのが私のいわば心情であったわけです。そういう関連で、自分でいうのはなんですが、いくつかの意欲的な展覧会をやったつもりであります。その第1が「葡萄とワインの美術」の展覧会ということで、覚えていらっしゃる方もおられるかもしれませんけれども、ここにワイン見本市みたいなものを招致し、少しでも県内産品の底上げに役立てないものかと大げさなことを考えたわけですけども、それはあまり成功しなかったように思っております。でもかなり大きなイベントになりました。その展覧会は奇しくも数年前に県立博物館

が今度は「ぶどうとぶどう酒」という展覧会名で後を継いでいただき、大変懐かしく思った次第でございます。第2は、時衆展です。時衆と言うのは一遍上人が開いた宗派ですが、「時衆の美術と文芸」という展覧会を、これは当館だけではできませんので、いくつかの館と合同でやった経緯があります。これを開いたのは県内に時衆の足跡を伝える寺院があちこちにあるということで、これを取り上げてみようじゃないかということでした。ご承知のように、この山梨県内には優れた名刹がたくさんあって、特に禅宗はあちこちに非常に大きな名刹があるということで、そういうものも取り上げてみたいとも思ったわけですけ

ど、これはあまりにも大きな企画になるので、やりやすいところからやろうということで、時衆を取り上げました(図 1)。私の右におられるのが時衆の本山、ご存知だと思いますけれど、神奈川県藤沢の遊行寺のご老僧、たしかこの時九十歳だったと思うのですが、わざわざお出ましをいただいて大変バックアップしていただきました。またイベントとして、時衆独特の「念仏踊り」が開催されました。この念仏踊りは残念ながら本県には残っておりませんが、長野県の佐久地方に現在でも残っているんです。佐久の方から十数人の皆さんがわざわざ出かけて来てくれて、いわゆる踊念仏、今でいうと阿波踊りに近い感じのものですけど、もっと素朴な踊りを、やってもらったことがあります。

その他に、これは手前味噌になりますけれど、向嶽寺という著名な禅宗のお寺の調査を実施し、その展覧会をやりました。ここのご老僧が大変厳しい方で、なかなかこんな展覧会やってもらえないんじゃないかと思ってたんですけど、快く承諾していただいて。本県



図1:「時衆の美術と文芸」オープニング

には国宝の絵画が2つしかないんですが、その1つが実は向嶽寺にある有名な《達磨図》という絵なんです。これは実は昔から東京国立博物館に寄託されて、もうずっと出っぱなしで県に戻ったことはまずないので、この時にひとつ里帰りさせようじゃないかということで、そんな企画をやったりいたしました。

そんなことで現在当美術館は美術館として独立しているわけですけど、当時美術館 + α である博物館的な事業・企画、そういうものを私の代にはやらせていただいたわけです。いずれにしましても私が在職した当時は開館してまだ 10 数年後だったので、いわば無垢のキャンバスに筆をのせるような、大変手前勝手でありますけれど多少とも自分のやりたいことをやらせていただいたような気持ちがありました。それが皆さんのお役に立てたかどうかということについては心中忸怩たるものがあるわけですけれども。私の数年間の在任中のいくつかの事業をご紹介させていただきました。どうもありがとうございました。

○向山:ありがとうございます。繰り返しになりますが県立美術館は、博物館を越して先に作られてしまったわけで、全国の中では大変珍しいと言われています。通常は総合博物館があって、その下に科学館ですとか歴博とか美術館とか、そういうものが吊り下がるというのが博物館のシステムですが、色々な当時の知事さんの想いですとか、様々な美術家たちの運動とか、そういうものがあいまって、美術館を先に作るという考え方が山梨県の置県100年の記念事業の1つになったわけです。そういう中で濱田先生は博物館のご経験が豊富だったということがありますけど、先ほどもご紹介いただきましたように本来博物館がやるような展覧会を美術館の目線でやるというかたちで大変ご尽力いただいたわけです。ちょっと話が脱線して申し訳ありません。先生からご紹介いただいた「葡萄とワインの美術」展に関しては、当時の学芸課の職員全員が全てに関わってやっと実現したということで、当時の中では五指の中に入るであろう大変な苦労展だったというふうに思い返します。山梨県は、今ではワインで大変賑やかな時代を迎えましたが当時は全国の1%にも満たない生産量でした。「ウスケボーイズ」という映画を皆さんの中にご覧になった方がいらっしゃるかと思うんですが、当時のメルシャンの山梨工場の工場長をされておりました浅井昭吾さんという方、ペンネームがウスケというのでウスケの残した遺産の人たちということで「ウスケボーイズ」というタイトルの映画が現在も公開中です。私は胸が熱くなるほど映画を見ながらあの展覧会を思い

出しましたが、浅井さんがその時に行ったシンポジウムで「山梨県人は何故ワインを飲まないのか」という強烈なタイトルをつけたのを今でも思い出します。それが現在では4%を超える程生産量も上がりまして、甲州ワインは世界の中でも大変有名になってきているわけです。そういうことも、時代の中で山梨県美がこういう展覧会をやり、博物館が継承したということも含めて、今、濱田先生がおっしゃられた博物館としての仕事、美術を通してワインというものを広く普及するという一助になれたかなという点では、大変苦労しましたが思い出の多い展覧会になったわけです。

では引き続き今度は島田先生にうかがいたいと思います。館長として一番大切にしたことについてお話していただきたいと思いますが、島田先生は2000(平成12)年の4月から2006(平成18)年3月までご在職いただきました。その後ブリヂストン美術館の館長にご就任されますが、6年間を県でお過ごしいただきました。今日ご紹介させていただいている先生方の中で、亡くなった先生も含めてですが、唯一甲府市出身のネイティブ山梨さんです。ご専門も19世紀西洋美術、なかでもフランスの印象派に精通され、当館のミレーコレクションにはご専門が一番近い館長だったといえるのではないでしょうか。ただご出身が甲府ということもありまして、私は近くで先生にお仕えしながら大変だなと色々思ったことがありました。甲府第一高等学校の同窓生や作家さんが先生を訪ねられたり、いわゆる県民との距離が近過ぎて、行政を含めてですね、ちょっと言えない話がたくさんありまして。絵画購入等は大変ご苦労されて、今日は2人で言うのをやめようねといっていたのですが、いつ堰が切れたように話が出るか分かりませんが、山梨出身だからこそ島田先生には大変な思いをさせるような6年間であったことを当時の学芸課長として反省しております。今日はまあそのことは少し水に流していただいて、館長として一番大事にしたことというテーマで少しお話をいただけたらと思います。では島田先生よろしくお願いします。

○島田:島田でございます。では座ったまま失礼いたします。今、濱田先生のお話にありましたように、 濱田先生はご専門も日本の古美術だったものですから山梨県にある古美術関係のものに対して大変に造詣 が深く、今も県の委員をされているんじゃないかと思います。さきほどもありましたように、山梨県の場 合は、この県立美術館が美術館・博物館施設として一番最初にできたものですから、博物館的なものも美 術館が背負っていたわけですね。それで県に関連する古美術のことを調査されて展覧会をされたと思いま す。ところが私は専門が西洋美術なものですから、ここの美術館でもあまりそういうことはしませんでし た。いま向山さんがお話しくださったように、私がこの美術館に招かれた最大の理由は山梨県出身であっ たからだろうと思うんですね。そしたら、意地が悪いんじゃない、おもしろい学芸員がいて、山梨県の非 常に難しい方言を、甲府市では使ってないんじゃないかという方言をもって来て、この意味が分かるかと 問うのです。それはさすがに分からないと言ったら、じゃあ島田館長は本当に山梨県出身なのかと言われ てました。方言も山梨県でも色々な地域でずいぶん違いますからね、私は甲府市出身で中学高校は甲府市 でしたからあまり知らなかったんですね。来てみますと中学校・高等学校の同級生なんかは、あまりいな いんですね。みんなよそへ出て行っちゃって、甲府に残っている人は少ない。私がこの美術館に赴任した のは60歳の時でした。甲府に残っている人たちは、家で仕事をして社長になっているとか、甲府市の商 工会議所の副会頭になった人もいました。それで彼と私のために一緒に祝賀会をしてくれたのを覚えてお ります。いずれにせよ県とのゆかりということが、1つの理由でここの館長になったと思っています。ただ、 さきほどの濱田先生のように、美術館の活動として県に関連する展覧会とか事業とかはあまりしませんで した。私の専門が西洋美術ということもあって、展覧会としてはバルビゾン派に関連する展覧会をいくつ かさせていただきました。コレクションとしては、初代館長の千澤先生の頃から、その時の知事だった田 辺さんのご英断もあって、ミレーの《種をまく人》を最初に購入したわけですね。その頃、私はまだ大学 にいました。そのミレーの《種をまく人》という作品によって、これはもう日本中有名になります。貧乏 な県の高いお買い物なんていう記事が全国紙にも出ていました。もう1つの《夕暮れに羊を連れ帰る羊飼 い》の絵と合わせて1億8200万円という、当時としては、40年前ですけどね、非常に高いものだったと 思います。ところが1ヶ月もしないうちに全国的に有名になって、入館者が非常に増えました。これは本 当に驚くべきことで、どうしてミレーの《種をまく人》がそんなに日本人に好まれているのかという問題

を別に考えないといけないことになります。とにかく非常に有名になってですね、ミレーの《種をまく人》 を開館の時に購入して、それを美術館の目玉にするという考え方は、今となっては間違ってなかったと思 います。その後歴代の館長や学芸員、県の行政の人たちがせっかくこれほど有名になったのだから、ミレー とミレーもその一員であるバルビゾン派の作品をコレクションの中心にしようという方針がすぐに決まる わけです。その後40年経ちますが、その方針はあまりブレないですね。コレクションとしてはミレーと バルビゾン派に集中してきたということです。今年も40周年記念でミレーを購入できました。日本の公 立の美術館の中では山梨県が一番成功したんじゃないかと思います。何をもって成功とするかは問題です けど、少なくとも入館者では成功です。開館時に比べますと半分くらいになっちゃったかもしれないです けど。地方の公立館はみんな苦戦していますが、山梨県立美術館は入館者という点では、そこそこ業績を 積んでいると思うんですね。それはミレーとバルビゾン派の作品によってだと思います。ただ、ミレーと バルビゾン派だけで40年来ましたけれど、これから先の40年それでいいのかという問題は確かにあると 思います。今回もミレーの作品を収蔵しましたが、ミレーの作品はそんなにありません。ミレーはとっく に死んでいるわけですから、残っている作品を集めるということです。したがって、ミレーをずっと買い 続けることはとてもできない。今あるコレクションとしては、ミレーとバルビゾン派は非常に立派なコレ クションができたと思います。しかし、山梨県民が全員ミレーを好きにならなければならないということ はありませんから、県民の他のニーズに応えるためには、さきほども濱田先生が古い美術の展覧会の話を されてましたけれども、特別展・企画展などで色々な分野のものをしていくのが良いと思います。コレク ションの中心としては、当分、あと 10 年か 20 年か分かりませんが、ミレーとバルビゾン派でいったら良 いと思います。私の在任期間は6年で、一番短いんですけど、その6年間の中ではミレーとバルビゾン派 に関連する展覧会が比較的多かったですね。ミレーとかバルビゾンとか、展覧会にそういう名前をつけれ ば県立美術館にお客様は来ていただけますから、そういう展覧会が多かったことが、展覧会としては印象 深いです。

私の在任中にミレーと、ミレーと並ぶバルビゾン派の巨匠であるテオドール・ルソーの作品の2点が美術館に入りました。これは購入じゃなくて寄贈していただいたんですね。これは大変ありがたいことです。1つはミレーの《無原罪の聖母》という作品。相川プレス工業さん、山梨県都留市の山の中に精密機械の工場があって、そこをおたずねしました。もう1点は、テオドール・ルソーの《フォンテーヌブローの森のはずれ》(図2)。これはルソーの晩年の作品です。ルソーは、もっと小さくて暗い作品が多いんですけれども、これはかなり大きく印象派に近いような作品です。これは、三枝佐枝子先生からのご寄贈です。三枝先生



図2: フォンテーヌブローの森のはずれ

は県出身で、昔、県の婦人会館の初代館長をされた方です。その三枝先生が、ご主人と一緒にできればミレーの作品を寄贈しようと思い、最初に目標にした作品が《無原罪の聖母》だったんですね。ただこれがかなり高かった。三枝先生は、これは自分のお金では買えないと涙を飲んで諦めたんだそうです。それで今度は、テオドール・ルソーを、ミレーに並ぶ作品として、購入し寄贈していただけることになりました。その時、残念ながらご主人の三枝さんはお亡くなりになっていたんですね。ですから奥様から寄贈を受けたんですが、キャプションにはご夫妻の名前が書いてあります。展覧会の他に、バルビゾン派に関連する作品寄贈ということも大変印象に残っております。

○向山:ありがとうございます。少しフォローさせてください。島田先生には、実は大変なご苦労をいただきました。この作品は、もしかしたら青柳館長も、国立西洋美術館時代にご記憶があるかもしれませんが、日本にはまだあまり代表的なルソーがない頃で、実はこれを国立西洋美術館が狙っていて、順番でいえばうちがウェイティングリストの2番目だった訳です。しかし国立西洋美術館は当時、寄託作品の中に

どうしても購入しなければならない作品があったために、当美術館が順番の一番に繰上がって来たわけで す。島田先生が館長時代に一番大事にしたバルビゾン派をもう少し収集したい、場合によってはミレーの 作品はもういらないね、ということまでおっしゃるくらい、バルビゾン派に力を入れようと思っていた矢 先に、テオドール・ルソーの作品がリストアップされて来たわけです。ルソーの中でも大変名品であると いうことで、島田先生のご専門も含めて、この作品を購入して今後美術館はもう少しバルビゾン派を充実 させていこうという方向を打ち出したわけです。しかし、やはり県のトップを含めて、ミレーだと意外と 買うんですが、なかなか県との交渉が上手くいきませんでした。それを見かねた三枝先生という『婦人公 論』のトップを経験された、山梨ご出身の方が、じゃあ私が個人で買って差し上げましょうと。そのくら いこの作品は、個人の方の浄財も含めて、大変苦労があって山梨県立美術館のコレクションになったとい うことです、今日初めてお話しするところもありますけれども。それから、三枝先生は、敬虔なクリスチャ ンでありまして、お子さんがいらっしゃらなかったので、娘のように、あるいは息子のように、思い出の 作品を1点山梨に寄贈したいとおっしゃられていて、最初に《無原罪の聖母》を見た時、これがぴったり だと思ったらしいのです。ただ当時は、高額だった為、個人が買うには無理だということで、涙を飲んだ。 そしてその後で、山梨がバルビゾン派の作品を欲しいという情報を得たので、じゃあ私がということになっ たわけです。作品はロンドンの18世紀絵画を専門とする画廊から買ったんですが、島田先生と私とで購 入の手続きを全部取らせていただき、その後、作品を寄贈していただきました。私にとっても、こういう 購入の仕方は初めてでしたが、大変心に残る出来事でした。島田先生はその他にも任期中に美術館の増築 もやられました。それからミレーの修復も手がけられたりして、ご専門の力も十分に発揮いただいたので すが、山梨のご出身でしたので、たくさんご迷惑をおかけしてしまったことを、この場をお借りしてお詫 びし、また山梨県立美術館にも相変わらずのご支援をお願いしたいと思います。

○島田:ルソーの作品の寄贈に関して、個人名は出しませんけれども、三枝先生を私に紹介してくれた方がいて、その方はかつて県立美術館の副館長だった人です。その方は婦人会館時代、三枝先生の部下だったんですね。その方が、私に三枝先生を紹介してくれました。大変なことも色々あったんですけれど、私にとっては地獄に仏という感じです。そういう経緯もありました。

○向山:ありがとうございました。向山と島田先生が語り出すと止まらなくなるので、この件に関しては以上にしたいと思います。白石先生、お待たせいたしました。白石先生は、現在の青柳館長の、つい2年前まで、山梨県立美術館の5代館長として、2006(平成18)年から2017(平成29)年3月までご奉職いただきました。ご専門は近現代工芸で、在職中には「柳宗悦と民藝の巨匠たち」「大倉集古館名品展」などの専門領域の展覧会をはじめ、「生誕200年 ミレー展」や「プラハ国立美術館展」「ベルギー近代絵画のあゆみ」、他にも現代美術の企画展など幅広い魅力的な展覧会を数多く開催されて来ました。また、ミレー館をはじめとする本館の改修にも尽力され、地域文化振興プランやまなしや国民文化祭記念事業など地域との連携を強化するさまざまな展開を積極的に進めてこられました。では、白石先生の任期が一番長かったわけですが、館長として貫かれた一番大事なことについてお話しいただきたいと思います。

○白石:白石です。座って失礼します。私はこの山梨県立美術館にくる前に、別の県の県立美術館の館長をしておりまして、ちょうどそこの館長に就任したのと同時に、島田先生がこちらの館の館長になられたんです。地方の美術館は経験があったのですが館長はその時が初めてだったものですから、色々難しいことが多くて苦労したのですけれども、中でも一番は美術館の所蔵品の作品展、ここで言うとミレーをはじめとする所蔵品の展示室にほとんど客が行かないという現実だったんですね。これは私が当時いた美術館だけでなく全国の公立美術館共通の悩みでもあったんです。そういう時に島田先生がここに就任されました。色々話をお聞きしたら、所蔵品の展示室に本当にたくさんの人が来る、と。これは濱田先生、島田先生のお話にあったとおりだったのですけれども。そういう点で、全国の地方の公立美術館の憧れであり、大層羨ましがられていました。しかも、島田先生のお話もありましたが、地元出身で専門がぴったりだと

いうことで、本当に良いところに行かれたな、と思った記憶がございました。後に自分がご厄介になると は考えもしなかったことです。

当時、美術館をはじめとする文化政策の分野では、よく「差別化」という言葉が流行っていたのですが、 他とどう違うものをやって行くか、どう違う性格を作っていくのか、ということですが、いわゆる「強み」 ということですね。その点でここは、初代の千澤先生からずっと歴代館長が築いて来られたミレーを中心 とする、「ミレー・バルビゾン」が強みとしてものすごく強い力を持っている、だから所蔵品の展示室に 人が来る、ということをすごく羨ましく思っていたんです。もう1つは、私は三重の県立美術館にいたの ですけれども、県民の方との共働作業によって色々な事業が非常に盛んで、館長としても一緒にやる機会 が多々あったのですけれども、三重だけでなく山梨でもそういうことを随分盛んにやっていて、山梨の方 が来られたり、三重の方が山梨に来られたりということがしばしばありました。私は、県民の方との共働 によって地域の文化を興すこと、これは美術館としての基本的な役割の大きな1つの柱だろうと思って やっていました。その前は国立にいましたので、国立ではなかなか地域との共働、当時はそういうことは ほとんど念頭に無かったのですけれども、それが非常に重要なことだということで、山梨でもそういうこ とを一生懸命やっているということに、来る前から強い印象を受けておりました。島田先生からここに推 薦したいというお話がありまして、ちょうど三重を辞めるつもりであった時期だったものですから、お引 き受けしました。私の専門は近現代の工芸です。山梨は他の地域に比べて工芸が特別盛んでもないと思っ ておりましたので、島田先生のようにぴったりの方のあとに来てできるのかと感じておりました。不安は ありましたが今まで山梨県立美術館が築いてきた「強み」、これを大切にしなきゃいけないと、ここへ来 る時も、その後も、そのことは一番念頭に置いていたことでした。

私がここへ来る前からですが県の予算がだんだん少なくなっておりまして、一時ほどの購入の予算は使えないという時代になって来て、私が来た時代はもっともっと財政が逼迫化して来て、事業費も少しずつカットされて来ていました。ですから、毎年大規模な展覧会を行って、企画展で人を呼ぶということはそんなにしょっちゅうはできなかったんですけれども、展覧会としては西洋もの、それから全国的な、日本の中でも主流と言えるような展覧会、それと地域の活性化につながるもの、地域の作家、地域の人達の文化活動を取り上げた展覧会などです。毎年やることは無理でも、大きなスパンで3年とか5年の中で回していきたいということは、向山さんとも話し合った記憶がございます。今、思い出して言える、心掛けたことというのはそのようなことです。あと、島田先生の時に増築されまして、当時は新しい建物が建って間もなく、まだはっきりした使い方も定まっておらず、そこに展示していたのは所蔵品の作品だったんです。皆さんご承知のように、旧館と新館の通路のところ、非常に複雑でなかなかこちら(新館)に来られない、と。だから特別展とか企画展は、私は県民の方を中心とした方に観ていただきたいと思い、ミレーをはじめとする所蔵品の方は、県民の方はもちろんですけれども、実際に統計を取ってみますと、県外の方が圧倒的に多いのですね。ですから、旧館の比較的行きやすいところは、そういう方に迷わないで行っていただき、県民の方、何回も来て馴染みになっていただいた方は、ちょっと難しい通路ではありますけれども、何回も来ていただければこちらの方にも来ていただけるのではないかということもあって、展示

室の大幅な入れ替えをしたらどうか、ということを考えました。色々学芸課の方と相談をしまして、こちら (新館) の方を特別展・企画展の場にして、旧館、今まで所蔵作品展と企画展をやっていた方を分けて、1 つは郷土の作家を中心とした作品、もう1つはミレー・バルビゾン、一番この美術館としての特徴が出ているところの展示室にしてはどうかということを提案しました。改修とはいっても予算的に簡単にはいきません。非常に費用がかかるわけでして、最初は簡単な改修でやるよりしょうがないかなと思っておりましたら、計画を進める中で県の方から改修費用をたくさん出していただけるということになり、壁の色からケー



図3: ミレー館のオープニングの様子

スから大改装をすることができました(図 3)。壁の色も学芸の方で、色々探っていただき、ミレー作品にふさわしい落ち着いた赤、バルビゾンの方は緑に決めたんです。これによってこの美術館の特徴がより鮮明に打ち出すことができたと思っておりますが、いかがでしょうか。

○向山:テーマを変えてまたうかがいます。ここまで各館長さんには、ご自身の任期中に一番大事にされてきたことをお聞きしました。お聞きになって分かるとおり、それぞれの館長さんが大事なものを引き継いできたかたちで、コレクションを含めこの美術館を成長させてきたわけです。青柳館長のお話にもありましたが、美術館というのは評価が定まるまでに100年くらいかかる、と、やはり館長さん一代で激変するということはあり得ないというのも、博物館・美術館という施設の特徴だと思います。先生方が共通して言われるのは、やはり県民が足繁くこの美術館に通って、コレクションや特別展を日頃から観て、という話だったと思います。そのあたりを残りの時間でフリートークで、場合によっては、今の館長のお考えも入れさせていただいて、山梨県立美術館は将来どういう方向に進むべきかということもお話しいただきたいのですが、時間配分がオーバー気味になっております。次のテーマとしてもう1つ予定していたのが、ご自分の任期中で一番印象に残る展覧会というのもありました。これも先生によっては既に踏み込んでお話しいただきましたが、改めて、将来像を語る前にお1人、2つくらい挙げていただきたいと思います。今度は逆周り、白石先生からお願いします。司会の私が言ってはいけないのですが、白石先生とは、最後のミレー展をやった時には、ついに一緒にフランスまで行ってですね、休館している美術館のコレクションを根こそぎ借りてきてミレー展を開催するということまでしましたが、そのような思い出も含めて2つほど展覧会を挙げていただければと思います。

○白石:私は一番「生誕 200 年 ミレー展」が思い出深かったです。これは楽しいことも苦しいこともあ りました。展覧会では、ミレー作品で珍しいものもたくさん出たものだったんですけれども、最初は実は ボストン美術館の展覧会の話が来まして、ちょうど200年だから良い機会だということで、是非にと思っ て、向山さんと相談して話を進めようと思ったんですけれども、負担する費用が高過ぎて、とてもここで は払う金額を用意できないということで諦めていたんです。その後で、もう亡くなりましたが、府中市美 術館の館長をされていた井出洋一郎さんから、小さい展覧会だけどもやらないかというお話がありまして、 小さくてもせっかくの 200 年だから見逃す手はないなということで、その話に乗りました。途中から段々 段々話が大きくなりまして、一時はオルセー美術館の作品もお借りできそうだということで、井出さん、 私と向山さんと企画会社の方でパリまで行きまして、交渉しようと思ったんですけれども、結局オルセー からは借用できませんでした。フランスでは何ヶ所かの美術館に行きました。シェルブールでは美術館が 工事のため休館ということでミレーの作品をごっそりお借りしまして、日本のものも借用して、もちろん 当館の作品も入れてやりました。ただ、府中それから宮城県美術館と3館の共催でやったのですが、《種 をまく人》を、貸してほしいと強く要請されました。色々と経緯がございまして、美術館連絡協議会とい うものの50周年ということで上野の東京都美術館で、全国の加盟している各美術館の一番良い作品を出 せという話がありまして、ここは当然《種をまく人》だったんですけれども、結局あれは出さないという ことで通しました。出品するよう求められましたが、別の作品を出品しています。また県としてもあちこ ちに陳列したらという話があったんですけれども、そういうのもせっかくこの美術館に《種をまく人》を ご覧になりに来た人にとっては、目玉の作品がないのはどうかという判断で、ミレー展の他の館には出さ なかったんです。判断は間違ってなかったと思うんですけれども、この点についてはなんとなく後味が悪 かったですね。展覧会は来訪者も多く、様々なイベントも盛り上がって非常に楽しいことも多かったんで すけれども。この展覧会は格別の思いがある展覧会です。

○向山:ありがとうございました。歴代館長さん、実は《種をまく人》だけは死守したんですが、次の青柳館長の時はどういうお話が来るんだろうか、と思います。リール美術館には、この前のミレー展の時に修復が必要なくらい傷んだ大事な作品をお借りした手前、そのお礼に《落穂拾い、夏》を初めてフランス

へ旅立たせました。今後も、良い作品とバーターできれば、ミレーも年を重ねながら、貸出を重ねながら、将来山梨のコレクションとして箔がついていくのかなと思いますが。3人の館長さん、確か私の記憶だと、濱田先生も県外貸出の話があった時にきっぱりお断りになったと思います。次に島田先生、思い出の展覧会をお願いします。

○島田:またミレーになってしまうんですけれども、《種をまく人》というのはほぼ同じ構図の作品が実 は2点あるんですね、ご存知だと思いますけれど。1点はボストン美術館に。そのボストンと山梨の《種 をまく人》を並べて展示したいという希望がいっぱいあるんですね。1984(昭和59)年にボストン美術 館所蔵の作品を借用してミレー展を開催したことがあります。その時、ボストンと山梨の《種をまく人》 が並べて展示されました。その時はボストンの学芸員も来たりして、シンポジウムをやっています。19 世紀半ばのフランスの官展(サロン)に《種をまく人》を出品したという記録はあるんですが、ボストン の作品か山梨の作品かは定まってないんですね。シンポジウムでも、結局どっちだか分からない。最後は、 アレクサンドル・マーフィーさんというボストンの方、今はフリーの学芸員ですけれども、その問題はど うでも良いんじゃないかと言う。もうボストンと山梨の美術館に入っているんだから市場に出て行くこと もないし、もし売りに出た場合は、サロンに出品した作品の方が高いかもしれないけれども、そういうこ とはないんだから良いんじゃないか、という結論になりました。私の在任中の2002(平成14)年、開館 25 周年でしたが、その時にもボストン美術館所蔵のミレー作品が山梨県立美術館に来ます。ボストン美 術館は名古屋に名古屋ボストン美術館という姉妹館を作りました。ボストン美術館のコレクションを日本 国内で半年に一度くらい展示していたんです。ちょうど山梨で25周年展をやる時に、ミレーとバルビゾ ン派展を名古屋ボストン美術館でやっていたんです。その時に《種をまく人》も名古屋に来たわけです。 名古屋でも山梨の《種をまく人》を並べたい。名古屋ボストン美術館でやった帰りに山梨に寄って、山梨

でもやりましょうという話になりました。そこで名古屋と山梨で2つの《種をまく人》が並んだのです(図 4)。山梨県立美術館と山梨県としては、《種をまく人》は門外不出ということになっていて、特別なことがないと貸さないんですね。最終的には貸し出し期間の交渉になって、最後は1週間を6日にするか8日にするかという細かな話になります。山梨のミレー展は4月から5月にかけてでした。その期間に山梨県では武田信玄公祭りがあります。観光客が全国から来るのに、県立美術館に《種をまく人》がないのはおかしいんじゃないか、という意見が出ました。それほどの作品だったんですね、ルーヴルの《モナ・リザ》み



図4:「ボストンと山梨のミレー」展示室の様子

たいな。それで最後の交渉で山梨の作品を1週間くらいだけ名古屋ボストン美術館に貸して、帰りにボストンの《種をまく人》を含むコレクションがそのまま山梨に来て、2点の《種をまく人》が並んで展示されたんですよね。《種をまく人》に関して、もう1つ話題があります。美術館を改築・増築する時に、3~4ヶ月お休みをしました。休館になったわけです。その時には文学館をお借りして《種をまく人》など名品を展示して、無料でお見せしました。しかし美術館は閉まっちゃうので、《種をまく人》は美術館で見れませんという広告を、甲府駅とか東京の旅行会社にしたんですね。東京の観光会社の人たちが、こういうのは初めてだと。「〇〇を見せますよ」っていう広報はするのに「見せません」という広報はしたことがないと言うんですね。山梨にしたら、それだけミレーを見ましょうという人は全国的にいるという気持ちでした。そういう意味でも、ミレーとバルビゾン派は大切にしていきたいと思います。

○向山:ありがとうございました。館長さん方は、そういう話が来るとそれぞれに悩まれて、さきほど私が言ったのは海外に貸したことはないということですが、実は国内には何回か旅をしています。さきほど 濱田先生は「葡萄とワインの美術」と時衆の展覧会に触れられましたが、他に印象深い展覧会がございま したらご紹介いただけますでしょうか。

○濱田先生:島田先生が大変ご苦労なさったということを初めて知ったわけですけれども、私まで3代はどちらかと言うと所謂博物館畑であったわけです。美術館人ではなかったですね。ですからミレーとバルビゾン派の美術館の館長として本当に相応しいか、という疑問もあるわけです。その時に、私の後継としてこの島田先生が、まさにフランス近代絵画のエキスパートとして館長になっていただくのは大変嬉しいことだなと実感を持ったことを記憶しておりまして、この場を借りてお礼を申し上げたいと思います。展覧会につきましては、さきほどもうたくさんのことを申し上げたので、付け加える必要はないと思っております。ただ、誠に幸せであったと思いますのは、私の在任中、9年間の間に2回の周年、15周年と20周年がありまして、まさに二度もミレー関係の展覧会をやらせていただいたわけでございます。これらについてはもう今更言うまでもないことでございます。どういう展覧会であったか、だいぶ遠い記憶の奥底に沈んでしまっているので割愛させていただきます。ただここでちょっと一言申し上げたいのは、15周年記念の折に、実はあの美術館正面玄関の向かって左手に、「バルビゾンの森」と呼ばれているそうですけれども、そこに現在設置されている、左がルソーで右がミレーのブロンズのレリーフを設置することができました。御勅使川にあった花崗岩の立派な巨石に嵌め込むことができて、開幕式には現地の村長さんも出席されたと記憶しておりますが。そのことをちょっと付け加えさせていただきたいと思っております。

○向山:ありがとうございました。アンリ・シャピュという彫刻家の作品を、現地のバルビゾン村の村長さんの協力を得て、レリーフから直接型どりと鋳造をしてこちらに設置したのが、このミレーとルソーの記念碑でした。この作品はバルビゾン村にある、フォンテーヌブローという森の入り口で、今でも同じようにたたずんでおります。当地へは県立美術館の協力会主催で何回か旅行もしておりますので、本日、ご出席の皆様方の中には、この彫刻にお会いになった方もいらっしゃるのではないかと思います。予定の時間がどんどん迫って参ります。さて、山梨県立美術館の40年は一応足早に振り返らせていただきましたが、現在のお立場で、この美術館、あるいは全国の公立美術館に触れていただいても結構なのですが、美術館とはどうしていくべきか、どんな方向に行くべきかというのを、フリートークでお願いしたいと思います。司会の勝手で申し訳ないのですが、青柳館長は実は今日この後大変お忙しいとうかがっておりまして、最初に青柳館長、現職の館長に私はこう思うよというところをまずお話しいただければと思います。大変申し訳ありません館長、よろしくお願いします。

○青柳:ありがとうございます。私たち人文学という分野は、系譜学的な学問なんです。つまり先人たちがこれだけのことを仕上げたら、その仕上げた延長線上に次の新しい展開があるという。今、3人の先輩館長のお話を聞いていて、大きな流れが出来ているとつくづく思いました。それは、1つはミレー・バルビゾン、それから県民の方々に愛されるということ、それから県の作家たちを顕彰していく、そして新しい県の話題をつくっていくという。こういう流れはこれからも変わらないと思います。ただしこれからは高齢化とか少子化とかがあって、日本が縮みゆく国になっていくと思います。そういう中で今まで以上に文化というものが私たちの生活にとって豊さを感じさせてくれる一番身近な活動になるのではないかと思います。今まで以上に県民の方々に近い、親しみを持ってもらえる美術館に成長していけば、ご支援していただくこともできるし、それから県の財政が悪くなっても無理を言うこともできるんじゃないかと。だからこれからはいかに県民の方々に愛される美術館になるかということを今まで以上にやっていかないといけない。それからおそらくそれは山梨だけじゃなく、他の県立美術館や、あるいは国立美術館もそういうものになっていくのではないかなと思っています。

○向山:申し訳ありません。大変すばらしいお話をありがとうございました。最初のシナリオには入ってなくて青柳館長は遠慮されていたと思うんですが、大変お忙しい中貴重なご意見をいただきました。残り時間は、すでにないわけですが、こういうことは気をつけた方が良いよとか、こうあるべきというのを残

りの時間3人の先生方にうかがいたいと思います。白石先生お願いします。

○白石:今、青柳館長のお話にありましたことは、本当にそのとおりだと思います。やっぱり公立の美術 館、ここは県立ですから、県民の支持がない美術館というのは、県立美術館として、まずベースがないわ けですよね。これはどこの県でも、あるいはどこの市でも同じだろうと思います。そのために一番の問題 は、どうやったら県民の方に来ていただけるか、ここの場合は全国の方に来ていただくというのがある程 度できるんでしょうけれど、県民の方にどうしたら来ていただけるかということが非常に重要ですね。そ れからもう1つ重要なのは、下駄履きで来ていただくのはどうかと思います。多くの県民の方に来ていた だきたいんですけれども、美術館というのは、1つの文化的な空間です。 敷居は低くて良いと思うんですが、 やっぱり来ていただいて、文化的な雰囲気を味わっていただく必要があるんじゃないかと思うんです。だ から、敷居は低く、ただ、良い雰囲気がないと美術館としての役割が果たせないんじゃないかと思うんで すね。それともう1つは、今まで色々なところと提携をしたり、ミュージアム甲斐ネットワークや、県の 他の組織との共同作業など、これもやろうとしてもなかなか出来ないところもあるんですけれども、粘り 強くやる必要があると思います。それから、今、指定管理の業者に入っていただいているので比較的色々 手を広げてくださるんですけれども、企業なんかとも、出来たら何かコラボレーションをして、取り組む ことができれば。学校教育とは、今でもかなり進んでいると思います。だから今までやらなかったような ところに目を向けていく必要があると思います。文化の1つの殿堂、というとちょっと敷居が高くなっちゃ いそうですけれども、美術という非日常の空間の場であるわけですから、そこのところは守って行って、 なるべく多くの人に。例えば、明日の日曜日ちょっと時間があるなという時に、映画に行ったり、ショッ ピングに行ったり、あるいはどこかの公園に行ったりする中の1つに美術館もあるな、というようなこと が県民の方に思い浮かんでもらえる美術館になっていけば良いなと思います。

○向山:ありがとうございました。濱田先生はいかがでしょうか。

○濱田:私が勤めていた頃を思い出してみると、このお隣の向山君をはじめ、県立博物館の館長になった 守屋正彦君にしても、有能な若手がいて、特に県民、そして公立学校をはじめ多くの学校への働きかけな どについて、随分熱心にやっていたし、今でもそれは続いていると聞いておりますが、そういう草の根運 動的なものが本当に大事であって、小中高の若い人たちにここに来て、どういう風に味わってもらうかと いう努力は引き続き必要じゃないかと思っております。

それから若干個人的なことですが、私と私の前の西川館長さんは二人とも文化財畑だったので随分県の 文化財の掘り起こしをやらせていただいたわけです。率直に言いまして、この山梨県というのは、実に文 化財の豊かなところであるという実感があります。草ぼうぼうの地方の神社仏閣などに行っても、本当に 思いがけない発見をするということが多々ありました。これらは今後とも数多く掘り出されると思います が、そういうものが現在は県立博物館に収まりつつあるので、県立博物館はそういう点では非常に充実し てくるんじゃないかと期待しています。また、山梨県では非常に優れた縄文時代以来の考古遺品が出土し ており、考古博物館には非常にすばらしいこれらの考古学的な遺品が集っているわけです。それで当美術 館はミレーとバルビゾンの世界を中心に、県立博物館はもちろん武田信玄をはじめ多くの歴史的文化財を これからも収蔵するであろうことが期待されるし、そして県立考古博物館は大変優れた縄文や古墳時代な どの考古遺品がたくさん収蔵されていることを認識し、その3館のネットワークを円滑にすることはでき ないものかと考えます。それをどういう方法で実現させるかは、関係者の努力によるものと思いますが、 例えば移動手段として、かつてそういう話もあったようですが、博物館3館を結ぶトライアングルバスと いったものを築き上げられないものか。これは会社あってのものです。会社が儲からないと困るのですが、 その辺は1つ壁を打ち壊して行っていただけないものか、3館を結びつけるだけでなく、それらと学校と の間の連携などもネットワークとして上手く築き上げていけば、博物館・美術館がより大きな県民の糧と なるのではないかと思っておるわけです。

それはともあれ、課長さんはじめ、皆さんの向こう 100 年に向かってのご努力ご活躍を期待したいと思っております。どうぞよろしくお願いします。

○向山:ありがとうございました。最後に島田先生にした理由は、山梨は島田先生の郷里でもあり、先生が一番県民目線をお持ちかと思いまして。まとめのようなことも含めてですね、将来この美術館はどうあるべきか、どうあって欲しいかということをお話しいただきたいと思います。

○島田:私は山梨県出身ですが、それだけが唯一の取り柄という気もしますけれども。濱田先生のおっ しゃった、この美術館が一番古いわけですね、そして博物館が一番新しくて、考古博物館は中間にある。 県の美術館・博物館施設を連携するということは必要だと思います。昔それぞれの館長が1週間に一度県 庁で講演をしたことがありましたけどね、長続きはしませんでした。その3館はそれぞれ分野は違います が、全体としてみれば美術館・博物館施設ですから、その連携は必要だと思うんですね。ただ距離が非常 に離れてますのでね、この芸術の森公園に全部集めちゃえ、という話もありましたけどね。今のまま3館 が連携していくことは必要だと思います。考古博物館も博物館もそもそも郷土資料館ですよね。美術館と いうのは、名前は美術館ですけれども考え方としては近代美術館。収集・展示の対象は明治以降の日本の 美術とヨーロッパの美術です。ミレーはもちろんヨーロッパの画家ですが、山梨の場合はミレーが非常に 有名になっちゃったから、ミレーは山梨県人だと思っている人はいないと思いますけれども、それくらい 有名になってしまっているんですね。美術館のことを県民の人に聞いても皆知ってます。それから政治家、 文部大臣なんかが来県しても必ず寄って行きます。皇族の方も。今の皇太子も。私の時は宮様が植樹祭に 来た時に、必ず寄るんですね。こういう県はあまりない。植樹祭は各県で行うけれど、美術館に寄って行 くという県はあまりないんですね。ですからミレーとバルビゾン派を持っている山梨県立美術館というの は全国的に有名なだけではなくて、山梨県に非常に根付いた美術館だと思うんですね。それは大切にしな いといけない。しかし美術館は、考古博や博物館のような郷土資料館ではありませんから、郷土との結び つきは非常に難しいんです。ただし県立美術館である以上、白石先生がおっしゃいましたけれども、地元 とどう結びついていくか、これは非常に難しいけれども必要なことだと思うんですね。ミレーが農民の絵 を描いていますが、段々農村もなくなってきちゃう。農民画家としてのミレーということであれば、東京 周辺の県はみんな農業県です。そこの美術館にミレーが入れば、ミレーはその県にぴったりだってみんな 言うと思うんですよね。山梨県に来たから山梨県にぴったりだって思う。地元との結びつきを、ミレーと バルビゾン派のコレクションで考えるというのは、かなり難しいと思います。それは県民の文化的な教養 がどの程度あるかっていう問題にもなると思うんですね。

江戸時代くらいには、浮世絵の歌川広重が山梨に来て道祖神祭りを描いたりして、そういう人たちをもてなす人が県民の中にもいたわけですね。それは野口家や大木家のような商人、豪商です。お金がないとそういうことはちょっと出来ないですけれども。つい最近なんですけど、私の前の勤め先である渋谷の実践女子大学の博物館(番雪記念資料館)で野口小蘋展をやりました。野口小蘋の作品は県立美術館で所蔵しています。小蘋は関西から甲府の野口家にお嫁に来て、東京に出て日本画の大家になった人です。その折りにシンポジウムをやりました。こちらの学芸員の平林彰さんもお話をしたんです。野口小蘋も関西の人ですが、野口家も滋賀の酒造家で、甲府でも酒造業をしていました。野口小蘋が結婚した人も甲府でビールを作ったんだけど失敗して、小蘋と江戸へ行ってしまう。その人自身も絵を描くんですね。豪商で、お金持ちの商人で、芸術家。絵描きや文学者を寄宿させていて、そこで絵を描いてもらう。当主も自分も絵描きになっちゃった、これはもう明治の初めくらいの話ですが、山梨県にもそういう伝統があったわけです。制作者だけでなく、それを鑑賞したり擁護したりする伝統もあったわけです。たとえミレーがフランスの画家であっても、これだけ日本に根付いているわけですから、そういう作品を鑑賞する側もそういうものを大切にしていくことは非常に重要だと思うし、歴史的に見れば、山梨県民にもそういう素質は、DNA は残っているわけですから、そういう意味でも県立美術館を末永く愛していただきたいと思います。

○濱田:一言申し上げます。島田先生は今かなり控え目におっしゃったけれども、ミレーとバルビゾン派の名品がここにあるということは、今や山梨県民にとっての大きな誇りだと思うんですね。そういう誇りが山梨にはたくさんある、その1つが言うまでもなく先頃世界遺産になった富士山であります。山梨県からの富士山は大変美しいと思います。それから県立博物館ですね、今後日本の博物館の代表的な1つとして、大変成長率の高い博物館ではないかと思います。そして山梨県立美術館は、まさに日本の誇るミレーの美術館としてますます発展するであろうと確信しています。

○向山:ありがとうございました。現在終了時間を大幅に過ぎております。3人の館長さんからは、言葉の端々にこの美術館を本当に大事にされているんだなということがうかがえて、私も含めて大変ありがたいと思っております。フリートークのあと、皆さんからのご質問もと思いましたが、事務局からアンケートの形でという指示もありました。さきほどの話のように、これから50年、100年続いていくでしょうこの美術館に、今日の3人の先生方のご意見、もちろん現職の館長さんのご意見も含めてですけれども、1つの大きな糧が出来たのかなと感じております。次回は何年後になるでしょうか。今日のお昼にも話題になりましたが、館長トークというのは全国でもあまり例がないそうです。先生方にはいつまでもお元気でですね、特に濱田先生、次回も是非ご出席をお願い申し上げ、以上をもちまして、40周年記念・歴代館長トークをお開きとさせていただきます。最後までお付き合いいただき、ありがとうございました。

研究ノート 米倉壽仁による論説文「未踏の弁」解題

森川 もなみ

はじめに

米倉壽仁(1905~1994年)は山梨県甲府市出身の画家で、1930年代より東京を拠点としてシュルレアリスムの絵画を描き、生涯にわたって活動を続けた。

米倉は絵画制作だけでなく、詩、評論、随筆などの文筆活動も行っており、1937 (昭和 12) 年に第一詩集として『透明ナ歳月』(註 1) を出している他、美術雑誌や詩の雑誌に頻繁に寄稿した。米倉の詩作は名古屋高等商業学校在学時代にまで遡る。同校の同級生に、後に日本におけるシュルレアリスム芸術運動の中心的な人物のひとりとなり、シュルレアリスム絵画の紹介にも尽力した詩人の山中散生(1905~1977)がおり、共に詩話会で活動するなど親交を結んだ。(註 2)

米倉の詩には絵画作品と密接な関係がみられるものもあり、文字による創作活動は、米倉の画業を見直す際にも看過できない重要な部分であると考えられる。評論や随筆に関しても、シュルレアリスム芸術や当時の美術界に対する思い、創作活動全般について、あるいは抽象と具象の問題や芸術と科学の関係など、芸術に関するさまざまな課題に対する考えを文章によって体系的に知ることができる貴重な資料である。

元来、シュルレアリスム芸術は詩人たちの試みによって誕生した経緯があり、造形芸術への敷衍の段階においても、絵画と文学は不可分な関係にあった。(註 3) しかし米倉の詩や文章に関しては、書籍や図録などに掲載されることはあっても、その内容が考察される機会はあまりなかったと考えられる。『透明ナ歳月』と、戦前・戦中に執筆した他のいくつかの評論については、平瀬礼太氏が編集した『米倉壽仁、飯田操朗・世界の崩壊感覚』(註 4) に全文掲載と紹介が行われている。一方、50年代以降に発表された文章については紹介が行われていない。日本のシュルレアリスムは第二次世界大戦中の弾圧や作品消失により戦前・戦後で断絶が起こるが、戦後もほぼスタイルを変えることなく創作を続けた米倉の芸術を考察する上で、戦後に発表された文章について調査を行うことは重要であると考える。そこで本稿では、1950(昭和 25)年から1959(昭和 34)年にかけて甲府市の詩人グループ「未踏クラブ」が刊行していた雑誌『未踏』へ米倉が寄せた4つの論説文の紹介と解題を試みる。

「未踏の弁」紹介と解題

『未踏』は、甲府市に拠点を置く詩人グループ「未踏クラブ」 によって 1950 (昭和 25) 年 3 月 1 日発行の第 1 号から 1959 (昭 和34)年5月20日発行の第18号まで続いた雑誌で、会員に よる詩やエッセイが掲載され、詩人の小林冨司美、宮田梅美な どが携わった。(註5)「未踏クラブ」は『詩人群』を刊行し た「山梨詩人クラブ」から分離したグループで、第1号の「編 集後記」には、「安易な境地に安住できない人達、いわば危險 をおかしても、詩の新しい領土に踏み入りたいという意慾的な 同志の結集によって発足した」とある。1954(昭和29)年に 「未踏クラブ」から「甲府派」が分離しており、米倉は、分裂 を経て同人の詩人・一瀬稔、長谷部林造などが継続していた頃 の11、13、14、15号に「未踏の弁」という論説を寄稿している。 この寄稿文については、「米倉壽仁」展(1979年)図録巻末の 「参考文献」にタイトルのみ紹介されている。米倉自身が「未 踏クラブ」にどの程度関わっていたのか定かではないが、『未 踏』第14号の「同人住所」欄に名前と住所が記載されている。

『未踏』の表紙カットは山梨県にゆかりのある画家に依頼し



図 1:『未踏』15号の表紙、山梨県立文学館蔵

たようで、米倉も15、16、17号の表紙カットを手がけている。(図1)これら3号分の表紙カットはそれぞれ色味が異なるものの同じ絵柄である。他の号では濱田濱雄、のむら清六、若菜寿夫、菅京子らが手がけている。『未踏』が刊行された1950年代は、米倉が東京で「サロン・ド・ジュワン」(註6)を結成し、精力的に出品していた時期と重なる。

1、「未踏の辨-序説として」(『未踏』第 11 号、1954 年 10 月 10 日発行)

この文では、絵画と詩における抽象的な表現と純粋主義の違いに着目しながら、芸術活動の本質(「ポエジイ」)について自説を展開している。「20世紀後半の世界觀の特質であろうが、抽象的な思考の仕方は、純粋でありうるという形式のかげにかくれて、合理主義の散文精神に流れてゆく。いうまでもなく、ポエジイはこれへの唯一の抵抗素である。」、「現在の抽象派はたいてい非具象的な探究の仕方をしているといつていい。」、「古い超現実主義の詩の抽象化と今の純粋抽象主義を主張する詩とを比較して、後者が、より新しい抽象化とは感じられないのである。」といった主張からは、シュルレアリスムをあくまで具象的な現実世界から出発した抽象芸術とみなすという前提に立った上で、合理主義的な純粋さを追い求めるタイプの同時代の抽象芸術を批判的な目で見ていることが窺える。

さらに、芸術とは何か、という大きな問いにも取り組もうとし、「今、新しい芸術運動は何もない。」、「芸術は人間性そのものだ-と私は主張してきた。」、「新しい藝術とは古い美学への袂別であることはいうまでもない。」、「未だ踏まれざる詩の道とは、目下ただ、人間性を掘りさげるにある。文化の轉身は、裸になることではないにちがいない。身についた形式をつねに選んで、ただ表現慾に身を委せることである。それも、限りない経験の苦難を積んだ上での話である。」と主張する。「身についた形式をつねに選んで、ただ表現慾に身を委せる」という一文からは、米倉自身が一貫して、シュルレアリスム的な形式を選んで芸術活動を行ったことを想起させる。

2、「続・未踏の辨-思考と行動の背理について」(『未踏』第13号、1955年6月20日発行)

前号のエッセイの続編として書かれたもので、「美術の未踏の塲にたてば、行動の先行を信ずるという ような独善的にきこえる経験的な私見を、もう一度、裸にしようと思いたつた。」と前置きをし、思考を 重ね理論を構築した上で作品制作を行うよりも、行動を先行することが新しい芸術を生み出す原動力とな る、ということを説いている。「形式のショウは出つくし、もたれかかつた理論を作品が裏切るようにな れば、これを是正するために、合理的に考えるにはまず行動しなければならないということになる。(中略) 行動は、前述のように思考と別個にそれ自体で美事な成果を創ることができる。」、「理論から出発した芸 術は何ひとつなく、思考が進歩する法則どおりに、経験の洗礼と続く発見によつて作品の巾を展げてゆく にすぎないのである。」、「経験の短くない画家ならば、批評は受けいれるべきもので賴るべきものでなく、 作品行動は、思考に邪魔されないほどより純粹の行動作品になるということは解るはずである。」といっ た文章からは、創作にとっては思考することが時に障壁にもなるというようなことが語られる。さらに、「無 意識にある状態には行動意欲が最も純粹に解放される点を狙い、超現実派はその最初の実験的な作画方法 として、自動法をとりあげている。」、「思考に先行する行動というものも、超理論的でありながら、常に 進歩の振子の始動の役目を果たしている。であるからモダン・アートの形式主義脱却の方法は烈しい作品 行動の中にしかないわけである。」といった言葉には、シュルレアリスム芸術が作品制作の妨げやしがら みとなるような思考を取り除くことを目指してさまざまな手法を試みていたことと、米倉の考えが矛盾し ないことが端的に表れている。

3、「続・続・未踏の弁-芸術と技術について」(『未踏』第14号、1955年9月30日発行)

この回では、機械化による合理主義や物質偏重の傾向といった当時の世相と、それに相対する存在としての芸術の本質について述べられている。「東洋芸術の特質である文学と造型芸術との綜合性からも離れて、抽象芸術を唯一のものとするこれからの物質文明の世界観のなかで、文学ことに詩の表出の技術はどうなるか」、「実用でないもの、実証的でないもの、非合理的なもの、あいまいなもの、可視的でないもの、

すべてこれ有害無用、無価値とされる傾向をみせている。『読み考え創作する文化』から、手つとりばやい『観 る文明』へ横着に座りなおしている。大量生産は誇大な身ぶりをして、質を無視したインダストリアル・ デザインを悪用し、量の外面的な変貌だけを追いうちしている。この技術の悪弊と正反対の立場にたたさ れ、また、たつべきものが芸術であるのはいうまでもない。」、「芸術の世界には合理主義で説明し斬りす てることのできない不測の分野がある」といった文章からは、芸術が非合理的な存在であり、芸術そのも の、あるいは芸術のなかでも合理性や純粋さを追究する抽象的な表現以外のものが切り捨てられることに 対する強い危機意識を読み取ることができる。

さらに、「芸術は愛であり、人間自体であるという永久不変の命題」、「芸術の内在的な要素を現出させ 構成するのは想像力であるから、芸術にふしぎな神秘性のあるのもこのためである。| といった記述は、 前回の「続・未踏の辨 – 思考と行動の背理について」にあった「芸術は人間性そのものだ」とする考えと 一貫するものであり、芸術に対する米倉のイメージを改めて明確にする。

ところで、米倉は 1939 (昭和 14) 年 12 月に美術文化協会が発行した機関誌 『美術文化』 第 2 号の 「ブック・ レヴイユ | 欄にウルリヒ・ヴェント著『技術と文化」の書評を寄せている。(註7)この書評の中で米倉は「文 化の再建を要望されてゐる今日のわが國にとつて、文化の主動力である技術の本質を究明し、明日の文化 の発展に備へることは、新時代へ結びつく命題であるために、たとへ一面ヂャアナリズム的な浮はついた 色彩を帯びるにしても、緊急、不可欠な問題であるにちがひなひ。」と述べており、文化や芸術と、技術 や科学的知識との結びつきや解釈に関心を寄せていることが分かる。また 1941 年 8 月に『中部文学』に 寄せた論説文「精神の科學性」にも、「藝術と科學―目下の良識としてとりあげたい問題である。」として、 科学が重視される時代にあって、科学の対立概念ともいえる芸術や精神はどのように在るべきか、と論じ

ている。(註8) ここでは「第一次歐州大戦後、世界は、いよ いよ混沌として危機の頂點に向つてゐるといへよう。(中略) われわれの職域である精神文化の面を創らねばならない現實で ある。」として危機の時代に芸術家が担うことができる役割に ついて述べ、最終的に「藝術が、科学に協力しようとする」こ とが「藝術の名分として國家社會に貢献できるひとつの路を分 明にすることには役立つ」としており、太平洋戦争勃発前夜の 不穏な状況や戦時における芸術家としての立場、その後のシュ ルレアリスム弾圧を想起させる内容となっている。しかし戦争 を経て1955年に書かれた「続・続・未踏の弁-芸術と技術に ついて」においては、上述のとおり、科学技術や合理主義に偏 ることに対する警鐘を鳴らしている。ちなみに米倉はこの論説 文の前年の1954年に、水爆実験で被曝した第五福竜丸の事件 を扱った《黒い太陽》(図2)(1979年の展覧会の作品目録には 「科学の創った煉獄図」という一文が付されている。)を発表し ており、科学技術に対する同様の問題意識をもとに本作を描い たとも考えられる。



図 2:《黒い太陽》1954年 山梨県立美術館蔵

4、「NOSTALGIA について 『未踏の弁』4」(『未踏』第 15 号、1956 年 2 月 20 日発行)

この回では、米倉が言うところの「郷愁」「ノスタルヂヤ (ア)」と芸術活動の関係性について述べてい る。「素材への郷愁とは、現在、失われているものまたは、未所有へのあこがれである。」とした上で、「自 省へゆきつき不退転の創作活動へ引張つてゆく転機を与えるのも、つまりはノスタルヂヤの功績なのであ る。」、「ノスタルヂアがその有力な動因となることは、気づくことはすくないが、作家的経験が教えてく れる。自分の才能の限界を識ると、自分にないものに光と誘惑を感じる。その輝かしい着想に動かされて、 手をつけてみると、またさまざまに翻弄されるのである。」、「作品行動というものは、いつの場合でも超 論理的なものだからである。」と述べ、そういった憧れに類するような感情が創作活動に貢献することが あるとしている。

一方で、「芸術作品はその素材にもつとも適切な表現形式を与える操作が問題なのだ。素材に万様の価値づけをするのはその内面的な形式によつてである。」、「詩も美術も、その揺籠時代には、実用性や効用性を本質的に要求されていたが、技術(文明)の変革は、機能的な特質を分化させていつた。詩の表現技術も象徴主義まで再文(分)化したので、ついに詩は『意味』と『論理』から解放されてしまつた。ポエディの純化。そしてポエディを表現しない芸術は芸術ではないという近代芸術の特質を決定的にしたのである。」、「郷愁さえ拒むということは、近代精神がなにものにも信を置かない特徴のひとつではないのか。」と書いており、近代的な芸術活動について考える際に「形式」が重要になってくるとも述べている。

おわりに

本稿では、1950年代に甲府の詩人グループ「未踏クラブ」が発行した雑誌『未踏』に米倉が寄稿した論説文について、米倉の思想に関わる部分を引用しながら解題を試みた。米倉が関わった雑誌は多数あり、代表的なものは戦前に発行された『豹』『純粋詩』『美術文化』などで、他にも大正時代に山梨県内で発行された詩誌『明眸』(註9)の表紙カットを手がけるなど、若い頃より詩人たちと交流し、思想の基盤を築いたことが推察される。米倉の絵画作品には、詩やエッセイなどと密接に繋がっていると思われるものがあるため、米倉の芸術を考察する上で、絵画と詩文の両方を関連させて調査を行っていく必要があり、具体的な関連性の指摘については、今後の課題としたい。さらに、詩人らを中心として日本においてシュルレアリスム芸術が受容された時期から、戦中の弾圧期、そして戦後にシュルレアリスムが徐々に変容していく時期にわたって発表されたそれらの文章を考察していくことは、日本のシュルレアリスム芸術を概観する上でも重要なことと考えられる。

註

- 1 『透明ナ歳月』は米倉が執筆した唯一の単行本の詩集で、1937(昭和12)年に西東書林より刊行された。
- 2 米倉壽仁「特集 シュルレアリスムの現在 (1) 現場の熱い呼吸から 昿野の子―ブルトンの語録を追って―」『週刊東京大学新聞』第1217号に山中との交友関係に関する言及がある。山中散生は瀧口修造とともに雑誌『みづゑ』などを通してシュルレアリスム絵画の紹介に力を入れた。著作に『シュルレアリスム 資料と回想』(美術出版社、1971年)などがある。
- 3 シュルレアリスムが誕生した歴史的背景や、関わった画家や詩人たちについては、モーリス・ナドー『シュールレアリスムの歴史』(原著 Histoire du Surréalisme, 1945、稲田三吉・大沢寛三訳、思潮社、1966 年)などを参照。また日本におけるシュルレアリスムの受容と展開については、大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画 一九二八-一九五三』(国書刊行会、2016 年)などを参照。
- 4 平瀬礼太編・和田博文監修『米倉寿仁、飯田操朗・世界の崩壊感覚』「コレクション・日本シュールレアリスム③」(本の友社、1999年)。『透明ナ歳月』をはじめ、米倉が戦前戦中に残した詩や評論の全文掲載、解題、年譜などをまとめた貴重な資料集である。
- 5 『未踏』の概要については、山梨県詩人会・「山梨の詩 2008」編集委員会編『山梨の詩 2008』(山梨県詩人会、2009 年) 115、116 頁や一瀬稔「POST」『未踏』 第14 号(未踏クラブ、1955 年)を参照。『未踏』 は山梨県立文学館が13 号を除く1~18 号、山梨県立図書館が1~18 号全てを所蔵している。
- 6 サロン・ド・ジュワンは、1951 (昭和 25) 年に美術文化協会を脱会した米倉が新しく主宰した画家グループで、1952 (昭和 26) 年に第1回展が行われ、その後 30 年間にわたって継続した。50 年代のサロン・ド・ジュワンの活動や出品作品については、筆者が「研究ノート 画家・米倉壽仁と『サロン・ド・ジュワン』 1950 年代の活動を中心に」『山梨県立美術館 研究紀要 第31 号』(山梨県立美術館、2018 年) に執筆段階で判明した範囲の内容をまとめた。
- 7 『技術と文化』の原著は Die Technik als Kulturmacht (三枝博音・吉澤忠雄共訳、河出書房、1939年)。五十殿利治編『シュールレアリスムの美術と批評』「コレクション・日本シュールレアリスム②」(本の友社、2001年) 141 頁に書評の全文が掲載されている。
- 8 「精神の科學性」『中部文学』第六輯、1941 年 8 月発行。前掲書『米倉寿仁、飯田操朗・世界の崩壊感覚』196 ~ 203 頁に復刻版所収。
- 9 『明眸』は 1922 (大正 11) 年に明眸詩社 (のち明眸社) が創刊した雑誌。米倉は 10 代にして『明眸』6 号以降の表紙 カットを手がけ、詩の寄稿もしたようである。山梨県立文学館が一部所蔵。

論文要旨

研究ノート ジャン=フランソワ・ミレー 《角笛を吹く牛飼い》について

小坂井 玲

2018 (平成 30) 年に、山梨県立美術館は 40 周年を記念して、作品購入を行った。そのうちの 1 点であるジャン=フランソワ・ミレー(1814-1875)の油彩画《角笛を吹く牛飼い》は、1891 年にアメリカの個人に所蔵されて以降、その一族の間で相続され、1 世紀以上もの間、美術市場に出ることがなかった作品である。展覧会への出品歴も 1908 年の 1 件が知られるのみであり、専門家の間においても長らく存在が知られてこなかった作品である。また、制作年についても明確ではなく、ミレーの画業や、関連作品の中に位置付けて、詳細な検討をすることが困難な状況である。

本稿では、この作品に関する今後の調査・研究の出発点を形成することを目的とし、現段階までに判明している情報を整理し、考察を加える。特に、本作品をミレーの遺族から購入したとされるボストンの法律家フランシス・バートレットについて、また本作品の展覧会歴として挙げられる「フランスの 1830 年派」展について補足をおこなう。また、ミレーの親友であったテオドール・ルソー(1812-1867)の作品《ジュラの牛下り》と本作の類似性を指摘し、ミレーが参照した可能性について検討したい。

Summaries

Research Notes Regarding Jean-François Millet, Calling Home the Cattle

Rei Kosakai

In 2018, the Yamanashi Prefectural Museum of Art celebrated its 40th year anniversary and bought a number of art works. Among them is *Calling Home the Cattle*, an oil painting by Jean-François Millet (1814-1875). Purchased in 1891 by an American collector and in the family's possession thereafter, the painting went more than a century without entering the art market. It was known to have been exhibited only once, in 1908, and for many years the work was hardly known even among specialists. The year the work was painted is uncertain. This makes it difficult to position the painting within the context of Millet's artistic activities, to consider it in relation to other of his works, and to examine it in detail.

This paper organizes the information currently available and appends some thoughts aimed at determining a point of departure for future investigation and research. I also discuss the man who is said to have purchased the work from Millet's surviving family, Boston lawyer Francis Bartlett, and touch upon the painting's entry in *The French School of 1830* exhibition held in 1908. Finally, I indicate similarities between this painting of Millet's and that of another work, *Descent of the Cattle in the Jura*, painted by Millet's close friend Théodore Rousseau (1812-1867), concluding with a consideration of the possibility that Millet's painting was influenced by Rousseau's.

〈角笛を吹く羊飼い〉調査修復報告書

田口 かおり (東海大学創造科学技術研究機構・森絵画保存修復工房)

本稿は、ジャン=フランソワ・ミレー《角笛を吹く牛飼い》の調査及び修復についての報告である。調査では、光学調査を通じ組成と技法をめぐる考察を行った上で、作品の比較的良好な保存状態に鑑み、必要最低限の修復を行う方針を定め、析出物の除去や洗浄、額の改良等を実施した。

作品はおそらくオーク材の板に描かれており、ミレーが小型の作品を数多く生み出した 1856 年から 57 年にかけて制作されたと考えられる。全体的に不透明絵具を用い、木炭による大まかな線描をあえて残す描画が特徴的である。淡黄色と灰色の二層の地塗りがあり、蛍光 X 線分析によって検出された元素から、前者は白亜の地塗り、後者は鉛白を主成分とする地塗りであると推測された。絵具層は絵具の隆起がない平坦な画面となっており、土性顔料のほか鉛白やヴァーミリオン等の絵具が用いられていると思われる。なお、紫外線照射観察では、ワニスの再塗布や補彩の旧修復跡が確認された。

Jean-François Millet, *Calling Home the Cattle*: Technical Research and Conservation Report

Kaori Taguchi (Tokai University Institute of Innovative Science and Technology)

This is a report on the survey and restoration of Jean-François Millet's *Calling Home the Cattle*. During the survey, optical analysis was used to examine the work's composition and techniques. Given the painting's comparatively good state of preservation, the decision was made to keep restoration work to an absolute minimum, such as by removing and cleaning off deposits and improving the frame.

This work was probably painted on an oak board and is thought to have been created sometime between 1856 and 1857, a period when Millet composed many small works. It is characterized by the overall use of opaque paint, and the purposely left rough outlines drawn in charcoal. There is a two-layer undercoating consisting of light yellow and gray colors, and the elements detected through X-ray fluorescence analysis suggest that the former is a chalk undercoating and the latter an undercoating comprising mainly of white lead. The paint layer is a flat surface without texture; in addition to earth colors, other paints thought to have been used include white lead and vermillion. Ultraviolet irradiation revealed the traces of previous restoration work in the form of a re-applied coating of varnish and the retouching of colors.

展覧会報告

コレクション企画展「山梨県立美術館物語 40 年間のストーリー&ヒストリー」

下東 佳那

開館 40 周年を記念して、コレクション企画展「山梨県立美術館物語 40 年間のストーリー&ヒストリー」を開催した。本展は当館の歴史、所蔵品、特別展、教育普及事業に着目し、美術館のあゆみを様々な資料や作品をとおして振り返る展覧会だった。本稿では展覧会報告として各章の概略を紹介し、考察を加える。特に特別展と教育普及に関する章では重点的に 40 年間の流れを追う。

Exhibition Report

"Forty Years of Stories and History at the Yamanashi Prefectural Museum of Art"

Kana Shimohigashi

Forty Years of Stories and History at the Yamanashi Prefectural Museum of Art commemorated the museum's 40th anniversary. The exhibition focused on the museum's history, artwork collection, special exhibitions and education programs. This article reviews the exhibition through its four chapters while adding a few observations. Chapters concerning special exhibitions and education programs are especially elaborated.

研究ノート 米倉壽仁による論説文「未踏の弁」解題

森川 もなみ

米倉壽仁 (1905~1994年) は山梨県甲府市出身の画家で、美術文化協会やサロン・ド・ジュワンを拠点としてシュルレアリスムの絵画を描いた。米倉は絵画制作だけでなく、詩、評論、随筆などの文筆活動も行っている。米倉の詩やエッセイには絵画作品と密接な関係がみられるものもあり、文芸活動は米倉の画業を見直す際にも重要であると考えられるが、その内容が考察される機会は少なかった。詩集『透明ナ歳月』と、戦前・戦中に執筆したいくつかの評論については、平瀬礼太氏が編集した『米倉壽仁、飯田操朗・世界の崩壊感覚』に全文掲載と紹介が行われているが、50年代以降に発表された文章については紹介が行われていない。本稿では、1950年代に甲府の詩人グループ「未踏クラブ」が発行した雑誌『未踏』に米倉が寄稿した論説文「未踏の弁」について、米倉の思想に関わる部分を引用しながら解題を試みた。

Research Notes

A Review of the References in *Statement about Mito* by Hisahito Yonekura

Monami Morikawa

Hisahito Yonekura (1905–1994) was a surrealist painter from Kofu City, Yamanashi Prefecture, based at the Bijutsu Bunka Art Association and the Salon de Juin.

Yonekura was also involved in literary activities, such as poetry, critiques, and essays.

Some of Yonekura's essays and paintings are closely related, and his literature is considered an important reference in the consideration of his paintings, but its content has not been given due attention

A collection of poems, *Tomei na Saigetsu* (Transparent Years) and other critiques published before and during the war were compiled in full by Reita Hirase in *Hisahito Yonekura & Misao Iida: Sekai no Hokai Kankaku* (Hisahito Yonekura & Misao Iida: Sensing the Collapse of the World); however, works published after the 1950s have not received any such attention.

This essay attempts to elaborate the passages that express Yonekura's thoughts in his *Statement about Mito*, which was published in the *Mito*, a magazine circulated in the 1950s by a group of poets in Kofu City called the Mito Club.

山梨県立美術館研究紀要 第32号

2019 (平成 31) 年 3 月 29 日発行

編集 山梨県立美術館

山梨県甲府市貢川 1-4-27 〒 400-0065

印刷 株式会社島田プロセス

発行 山梨県立美術館

山梨県立美術館 ©2019

Bulletin of Yamanashi Prefectural Museum of Art, No.32

Publication date: 29 March 2019

Edited by Yamanashi Prefectural Museum of Art

1-4-27 Kugawa, Kofu-shi, Yamanashi, 400-0065 Japan

Printed by SHIMADA PROCESS Co., Ltd.

Published by Yamanashi Prefectural Museum of Art

Yamanashi Prefectural Museum of Art ©2019

BULLETIN

OF

YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART

No. 32

Research Notes: Regarding Jean-François Millet, Calling Home the Cattle

Rei KOSAKAI

Jean-François Millet, *Calling Home the Cattle*: Technical Research and Conservation Report

Kaori TAGUCHI

Exhibition Report "Forty Years of Stories and History at the Yamanashi Prefectural Museum of Art"

Kana SHIMOHIGASHI

Special Exhibition "Yukio Fukazawa Memorial—Poet of Copperplate Prints"—A Roundtable Discussion

Yamanashi Prefectural Museum of Art 40th Anniversary Celebration: "Seed Sowing of Culture Project"—A Roundtable Discussion with Former Directors

Research Notes: A Review of the References in Statement about Mito by Hisahito Yonekura

Monami MORIKAWA

YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART